لماذا الأدب المقارن

❑ مالك صقور

يندرج مفهوم (الأدب المقارن) وبحوثه الكثيرة، ودراساته المتنوعة في حقل (عالمية الأدب)؛ وظاهرة عالمية الأدب، ظاهرة عامة وقديمة جداً. وتعني هذه الظاهرة فيما تعنيه، خروج الأدب القومي من لغته الأم التي كتب بها، إلى لغة الآداب من القوميات الأخرى.

إن عالمية الأدب، كظاهرة، لم تتشكل بين عشية وضحاها، بل تشكلت ونشأت وتطورت من خلال تطور العلاقات بين الشعوب والأمم المختلفة عبر التاريخ. وقد تجلّت هذه العلاقات عبر القرون الطويلة من خلال:

1 ـ الحروب، والغزو، والاحتلال والاستعمار.

2 ـ الهجرات المتعاقبة التي فرضتها الظروف الاقتصادية والسياسية والعسكرية والاجتماعية.

3 ـ الحج إلى القدس وبيت لحم (مهد السيد المسيح)، وفيما بعد، الحج إلى الكعبة.

4 ـ التجارة بين الشعوب قديماً (طريق الحرير، على سبيل المثال).

5 ـ الرحلات التي أنتجت أدب الرحلات.

6 ـ صلات الجوار بين الشعوب والدول، (بين الدول الأوربية، وبين العرب والفرس).

7 ـ البعثات التبشيرية.

8 ـ البعثات الدبلوماسية، ونشوء علاقات رسمية بين الحكومات والدول.

9 ـ البعثات العلمية.

أدّت هذه العوامل مجتمعة للتطور العام الذي شهده التاريخ العالمي من العلاقات بين الشعوب والأمم. ومن خلال تشابك هذه العلاقات المتنوعة، ولدت العلاقات الثقافية المتبادلة، ومن تبادل العلاقات الثقافية، نشأ التأثر والتأثير والمحاكاة (التقليد)، والاقتباس، وتبادل الأفكار.

ففي مجال التأثر والتأثير، يسجل التاريخ، أن أقدم ظاهرة في هذا المجال، هو تأثير الأدب الإغريقي القديم في الأدب الروماني. صحيح أن اليونان قد انهزمت أمام روما عام 146 قبل الميلاد عسكرياً، وسيطر الرومان على بلاد اليونان، لكن سرعان ما استطاع اليونانيون أن يجعلوا روما تابعة لهم ثقافياً، وفكرياً، وأدبياً. حتى قيل إنّ الغالب أصبح مغلوباً، والمغلوب غالباً، وهكذا، انقلب النصر العسكري الذي حققه الرومان على اليونان هزيمة ثقافية أمام الفكر الإغريقي العميق الذي تجلى في الفلسفة، والمسرح، وبدأ الرومان يحاكون اليونانيين في كل الأجناس الأدبية. ومن قبل الميلاد حتى يومنا هذا، يذكر المؤرخون: إن روما انتصرت على أثينا عسكرياً، لكن اثينا انتصرت على روما ثقافياً وفكرياً وأدبياً. وأن روما ما زالت مدينة لليونان في فلسفتها وثقافتها وأدبها كله، وهذا ما يؤكده أدباء الرومان أنفسهم، "وفي هذا كله كانت محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتابهم وفلاسفتهم ملحوظة من مؤرخي الأدب والفكر، حتى مؤرخي الرومان أنفسهم، ولم يكن للأدب اللاتيني من أصالة تذكر يستقل بها عن تأثير الأدب اليوناني"(1).

وكان (هوراس) يقول ويردّد: "اتبعوا أمثلة الإغريق، واعكفوا على دراستها ليلاً، واعكفوا على دراستها نهاراً".

ومن بعد هوراس طلع (كانتيليان) الناقد الروماني، الذي شرح نظرية المحاكاة، وسنّ للمحاكاة قواعد: أولها أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه، وهو يقصد محاكاة اللاتينيين لليونان، والقاعدة الثانية، أن هذه المحاكاة ليست سهلة، بل تتطلب مواهب خاصة في الكاتب الذي يُحاكي، شأنها في ذلك، شأن محاكاة الطبيعة، وثالثها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي لجوهر موضوع الأدب ومنهجه؛ ورابعها، أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذجه التي يتيسر له محاكاتها، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الرديء، وأخيراً يقرر

كانتيليان أن المحاكاة في ذاتها غير كافية، ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر وألا تحول دون أصالته(2). والمثال على ذلك، هو محاكاة (فرجيل) لهوميروس.

إذ تأثر فرجيل بـ هوميروس، ونظم (الأنيادة) محاكياً بذلك (الإلياذة)، لكنه لم يرتق إلى مستوى هوميروس في ملحمتيهِ ذائعتي الصيت: الإدويسة، والإلياذة.

* * *

يقول د. محمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن): "وفي عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) اتجهت الآداب الأوروبية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية، بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان، وبخاصة "أرسطو" فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية. وكانت الدعوة إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتهما بمثابة ثورة فكرية في ذلك العصر"(3).

وتابع جماعة "الثريا" في فرنسا نهج المحاكاة، واتخذوا منها وسيلة لإغناء الأدب الفرنسي لغة وتنظيراً وتطبيقاً.

ومن جماعة "الثريا" كان الشاعر (دورا) الذي لقّن تلاميذه معنى نظرية المحاكاة، وكان يشرح لهم كم تدين اللاتينية لليونانية (إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا أدب يذكر لها).

و(دورا) نفسه كان يشرح كيف كان "شيشرون" ـ الروماني المشهور بالخطابة ـ كم كان مَديناً بخطابته لخطيب اليونان "ديموستين"، وكيف تأثر (فرجيل) بشاعري اليونان: "هوميروس" و"تيوكريت"... إلخ.

ومن الأمثلة التي يقدمها د.محمد غنيمي هلال عن تأثر الأدباء الفرنسيين بالأدبين اليوناني واللاتيني يقول الناقد (دي بلي" (من دون محاكاة اليونانيين والرومانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ما اشتهر به الأقدمون من سمو وتألق". ويتابع قوله: **"فلننهج نهج الرومان في إغناء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين: "لقد تقمصّوا الشخصيات اليونانية، بعد أن قتلوهم بحثاً واطلاعاً، وهضموهم هضماً، فصيروهم رومانيين لحماً ودماً"**.

* * *

ويستنتج د.محمد غنيمي هلال قائلاً: "ولن يضير كاتباً ـ مهما تكن عبقريته، ومهما سما فنّه ـ أن يتأثر بإنتاج الآخرين، ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه، متسماً بمواهبه، فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدن جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة، وتراث ذوي المواهب منهم بصفة خاصة".

كما يستشهد د.غنيمي هلال بقول (بول فاليري) الذي ذهب مثلاً: **"لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين. فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"(4).**

وفي هذا السياق، يقول لابروير: **"كل شيء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون... ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون، والنابغون من المحدثين"** ـ ذلك ما قاله لابروير في **افتتاحية كتابه:** Les Careacteres عام 1688 ـ وفي الكتاب نفسه يقول: **"لن يستطاع بلوغ حد الكمال في الكتابة، ولن يستطاع** ـ مع توفر القدرة ـ **التفوق على الأقدمين، إلا بمحاكاتهم".**

ويورد تيفن ساميول، أمثلة عن المحاكاة، والسرقات الأدبية ويضرب مثالاً عن شارل نوديه الذي ركز على مسألة السرقات في قصة روانس ستيرن التي استخدم فيها المحاكاة ويبين المؤلف، هنا، استحالة الوقوف عند أصل فكرة ما:

"وتريدون مني أنا سارق سرقات ستيرن

أنا من سرق سويفت

أنا من سرق سيرانو

أنا من سرق روبول

أنا من سرق يوم ديزوتيل

أنا من سرق رابليه

أنا من سرق موروس

أنا من سرق إيراسمس

أنا من سرق لوسيان ـ أو لوسيون باتراس ـ أو آبولي

ذلك أننا لا نعرف أياً من الثلاثة قد سرقه الاثنان الآخران، ولم أهتم أبداً بمعرفة ذلك.

هل تريدون مني أن أخترع شكل كتاب ومضمونه، فلتساعدني السماء. يقول كوندريان في مكان ما، إن خلق عالم أسهل بكثير من ابتداع فكرة"(5).

ويعلق تيفن ساميول: "ترى هذه الحكاية الهزلية في تاريخ لصوص الأدب سلسلة لا تنتهي، وتفضح غرور كل ادعاء بالجديد الصرف: **فليست الأفكار ملكاً لأحد**، إنها تتنقل وتطير وتنتشر وتحط مع الريح التي عليها أن تحدد اتجاهها. والكنايات التي تعبر عن هذه الحركة الدائمة كثيرة: النحل والعسل، والسفر، والجني والشجرة والتطعيم. لقد قيل كل شيء، غير أنني أعيد ما أريد. **فهل نعتبر جميع الكتاب نساخين؟"**(6).

ومن هنا، كان توكيد تيفن ساميول: "ربما أمكننا إذن أن نعلن ضمن صيغة للتوكيد: **ما من أدب إلا وسبقه أدب"**(7).

* * *

إن الأمثلة لا تعد ولا تحصى، في هذا المجال، ولقد كتبت المجلدات الكبيرة حول ذلك، وإنما جئت بهذه الأمثلة، للتوكيد على أن (الأدب المقارن) الذي نشأ في القرن التاسع عشر في فرنسا ثم في روسيا، وبعد ذلك في أمريكا، لم يأت من فراغ، بل كان نتيجة التراكم الكبير ـ المديد لاتصال الثقافات، ثقافة الشعوب ببعضها، وانتشار ظاهرة المحاكاة، والتأثر والتأثير، والاقتباس. وهذا ما عبّر عنه الناقد الفرنسي (فيلمان) في محاضراته في السوربون عام 1828م بأنه "السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول". على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه: السرقات الأدبية"(8).

والجدير بالذكر، هو أن الباحث الفرنسي (جو جاك أمبير) من أوائل الذين نبهّوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن، حين قال في محاضرته في السوربون عام 1832 "سنقوم ـ أيها السادة ـ بتلك الدراسات المقارنة التي من دونها لا يكمل تاريخ الأدب"(9).

* * *

من المعروف، أن القرن التاسع عشر، فاتحة العصور الحديثة، وذلك من ناحية التعمق في الدراسات النظرية والعملية والعلمية، وقد عزّز هذا، ظهور الآلة البخارية، ثم الكهربائية، كذلك ظهور علماء في التاريخ والفلسفة، وسائر العلوم، مما كان لهذه النهضة العلمية الأثر الكبير في العلوم الإنسانية، ومنها تاريخ الآداب، والنقد الأدبي. واهتمام العلماء والكتاب على دراسة الظواهر الاجتماعية والأدبية. وكان لبحوث الكاتب الإنكليزي "بوسنت" خاصة، في كتابه المسمى (الأدب المقارن) (1881) أهمية أدبية كبيرة، درس ظاهرة الأدب في تأثرها في جميع الدول بالعوامل الاجتماعية وفي تطورها بتطور المجتمعات، وقد حذا حذو بوسنت كثيرون من كتاب ونقاد القرن التاسع عشر، الذين اهتموا بالمقارنات في كل شيء، فنشأ علم **"الحياة المقارن"**، وعلم **"التشريع المقارن"** وعلم **"الميثولوجيا المقارن"** وعلم "اللغة المقارن" مما جعل (إدغار كينيه) يقول: "إني لأميل إلى تفضيل اسم آخر أعم من الأدب الحديث، لئلا نبتعد نهائياً عن القديم... لقد قالوا **"تشريع مقارن"** ألا يمكن أن يقال: **"أدب مقارن"**(10). وهكذا، ظهر مصطلح (الأدب المقارن).

***

بعد هذه المقدمة، صار يمكن تعريف (الأدب المقارن)، وقد عُرِّف (الأدب المقارن) كثيراً، لكني أفضل تعريف د.محمد غنيمي هلال الذي يقول: **(مدلول "الأدب المقارن" تاريخي ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر: سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب)(11).**

لقد درس الدكتور محمد غنيمي هلال في السوربون، ولهذا، تجده متحمساً للمدرسة الفرنسية في (الأدب المقارن)، فهو يتبنى آراء المدرسة الفرنسية، وما تشترطه تاريخياً، ولغوياً، وقومياً. وبناء على ذلك يقول: **"لا يُعدُّ من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة، لم تقم بينهم صلات تاريخية، حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير أو التأثر به"(12).**

لم تلق النظرية الفرنسية للأدب المقارن القبول من المقارنين الأمريكان، فالمقارنون الأمريكان، وسعّوا دائرة دراساتهم، وألغوا الشرط التاريخي، وشرط اختلاف اللغة، ومنهم رينيه ويلك الذي يرى في موضوع "الأدب المقارن ـ الدراسة المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية السياسية، كما ويرى أن دراسات الأدب المقارن جزء لا ينفصل عن دراسات الأدب العام. لأنه يعتقد أن حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية للآداب، نوع من الجهد الضائع، فهي محاولة يمكن أن تجعل الأدب المقارن من حيث موضوع دراسته مجموعة من الأجزاء المتناثرة التي لا يربطها رابط، مجموعة علاقات تتعرض باستمرار للانقطاع عن كل له معناه. ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيق أن يفعل شيئاً أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج.. ستفشل أي محاولة لإقامة الأسوار المصطنعة بين الأدب المقارن والأدب العام لأن التاريخ الأدبي والبحث الأدبي يتناولان موضوعاً واحداً هو الأدب"(12).

ومن ملاحظات المقارنين الأمريكان على المقارنين الفرنسيين، أن الفرنسيين تمسكوا بـ"العواطف القومية الضيقة" على حساب "الثروات الثقافية العامة"، إلا أن الأمريكان وقعوا في فخ النعرة القومية والتعصب وذلك بالتعامل مع تاريخ الآداب العالمية من خلال مفهوم أدب "السوبر" ـ وتمسكهم بالتفوق من خلال النظرة الاستعلائية من منظور (المركزية) وكان ذلك واضحاً حين قابلوا بين آداب الشرق والغرب، ورأوا في آداب الغرب "تراثاً متماسكاً تشكل خيوطه شبكة من العلاقات التي لا حصر لها"(13).

أما المدرسة الروسية للأدب المقارن فلم تبتعد عن المدرسة الفرنسية، في مفهومها التاريخي، واللغوي، ويُعد فيسيلوفسكي هو أول من وضع اللبنات الأولى في علم النقد المقارن في روسيا، وذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

لخص فيكتور جيرمونسكي الذي يعتمد مقولات فيسيلوفسكي الذي قارن الظواهر الأدبية بمعطيات تاريخ اللغة والحياة الاجتماعية، وخلص فيسيلوفسكي إلى القول: "على الرغم من اختلاف اللغات في بنائها النحوي، وأنساقها الصوتية، فإنها تتشابه في المقولات العامة التي تتلاءم مع طرائق التفكير العامة، وينسحب هذا التشابه على المعتقدات الشعبية التي تتشاكل على الرغم من اختلاف الأجناس البشرية وغياب العلاقات التاريخية ومثل هذه التشابهات لا يمكن أن يفسر إلا على أنه من طبيعة العملية النفسية المتفاعلة داخل الإنسان. وإلا فهل يمكننا أن نجد تفسيراً آخر لما يتكرر في حكايات الشعوب ومناسكها

من معان ومضمونات عامة للأحداث، علماً أن هذه الشعوب متباعدة تباعداً شديداً من ناحية الأصول الاثنية، ومن ناحية العلاقات التاريخية".

لقد استوحى فيسيلوفسكي وجهة نظره هذه من علماء الإثنوغرافية الكلاسيكية ولاسيما (تايلور) الذي يستشهد به كثيراً، ويعد كتابه "الثقافة البدائية" كتاباً عظيم الشأن"(14).

ويقول جيرمونسكي: "لا يمكن لأي تأثير ذي أهمية أن يكون مصادفة أو دفعة آلية من خارج، أو واقعة ميدانية في سيرة خاصة بأحد الأدباء، أو في سير عدد منهم، أو نتيجة تعارف بالمصادفة مع كتاب جديد أو انجرافاً وراء أنموذجات أو تيارات أدبية تمثل السائد mode الأدبي. فالأدب ـ مثله مثل الأشكال الإيديولوجية الأخرى ـ يتشكل قبل كل شيء، على أساس تجربة اجتماعية محددة بوصفه انعكاساً للواقع الاجتماعي وأداة لإعادة بنائه، لذا، فإن إمكانية التأثير ذاتها مشروطة في بعض جوانبها بالقوانين الطبيعية لتطور مجتمع معين وأدب معين، على اعتبار الأدب إيديولوجياً اجتماعية تتولد في إطار واقع محدد تاريخياً"(15).

ويرى جيرمونسكي: "إن أي تأثير هو أمر ممكن تاريخياً، لكنه مشروط اجتماعياً، فلكي يصبح التأثير ممكناً، يجب أن تكون ظروف البلد المتأثر أو المستقبل مهيأة، ومشابهة (في الأفكار والأخلاق والموضوعات والصور) للاتجاهات المؤثرة"(16).

ومع أن معظم المقارنين السوفييت، يؤكدون أهمية الشرط التاريخي للتأثير، وتفسير ظواهر التشابهات، إلا أنه وجد تباينات بسيطة، وتحفظ بعضهم إزاء "التأثيرات" لما طرح في الغرب، مثل كونراد، وبيركوف الذي يتوقف مستفسراً عن معنى كلمة "مقارنة": "وهل تعني رصد الاختلافات الكمية والنوعية لموضوع، لظاهرة أو لمرحلة أو موضوع آخر من النوع نفسه، انطلاقاً من علامات محددة للعملية، ونتيجة للمقارنة يظهر بالضرورة، أن موضوعاً ما أكبر والآخر أصغر، أحدهم أفضل والآخر أسوأ" (17)

ولكن يمكن القول: إن ثمة إجماع من المقارنين السوفييت على معارضة ما سمي "بشكلية الغرب". فعلى سبيل المثال، هاجمت الأكاديمية (نيوبوكويفا) بشدّة دعوة المقارنين الأمريكان، وكتاباتهم التي لا تشترط الحدود اللغوية والدولية في دراسات الأدب المقارن، وقد رأت في هذه المعارضة "دعوة لمسح الحدود القومية بين الآداب وإهمالاً للعزة القومية"(18).

***

ازداد الاهتمام بدراسات (الأدب المقارن) في الوطن العربي، منذ منتصف القرن الماضي، وتحديداً عندما أصدر د. محمد غنيمي هلال (الأدب المقارن)، الذي يعد مرجعاً هاماً، للباحث، والطالب معاً، تناول فيه كافة قضايا الأدب المقارن، منذ نشأته، ثم تتبع تطوره في كافة مناحي الحياة الأدبية، قديماً وحديثاً.

لقد فرّق د. هلال بين دراسات الأدب المقارن وبين الموازنات التي تقام بين الأدباء أو النصوص، معتمداً النظرية الفرنسية ـ كما نوهت سابقاً ـ فمثلاً: لا تجوز المقارنة بين أبي العلاء المعري، والشاعر الإنكليزي ملتن، ولا تقبل الموازنات داخل الأدب القومي الواحد الذي كتب بلغة واحدة، كالموازنة بين أبي تمام والبحتري في الأدب العربي، أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي، لأن الأدب المقارن يقتفي الخلاف في اللغة، والقومية، وخارج الحدود، وكان د. غنيمي هلال، أول من درس تأثير النثر العربي في النثر الفارسي، كذلك، تناول الفيلسوفة المصرية هيباتيا، في الأدبين الفرنسي والإنكليزي. كذلك تأثير كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة في آداب الغرب. ومجنون ليلى في الآداب الأخرى، وختم كتابه القيم بالأدب المقارن والأدب العام.

* * *

يُعدُّ الأديب الفلسطيني روحي الخالدي ــ رائد الأدب المقارن التطبيقي، في الوطن العربي، وبظني أنه هو من فتح باب (الأدب المقارن) خاصة، في مجال التطبيق ومقابلة الآداب الأجنبية بالأدب العربي، فكتابه **"تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوغو"** من المراجع الهامة والغنية، إذ تناول شعر الشاعر الفرنسي فيكتور هوغو وأجرى مقارنة مع موضوعات عربية، خاصة مع المتنبي وأبي العلاء المعري، وأوضح التأثر والتأثير المتبادل بين الأدبين العربي والفرنسي.

ومن بعد الأديبين روحي الخالدي، وغنيمي هلال، بدأت إسهامات الكتاب العرب، من أكاديميين وأدباء بإصدار دراساتهم في (الأدب المقارن) وهي كثيرة، أذكر منها:

1ـ **(دراسات في الأدب المقارن)** للدكتور بديع محمد جمعة، الذي تتبع أثر د. هلال، فكتب حول مفهوم الأدب المقارن، ومجالاته، وأهميته، وتطوره التاريخي، ثم أجرى مقارنة بين الأدبين العربي والفارسي وتناول قصة المعراج بين (رسالة الطير) لحجة الإسلام أبي حامد الغزالي، و(منطق الطير) لفريد الدين العطار أكبر مشايخ التصوف الفارسي.

كما أنه تناول (المقامات) في الأدبين العربي والفارسي، كذلك (ليلى والمجنون) وقارن (مجنون ليلى) العربي ـ بـ (ليلى والمجنون) في الأدب الفارسي. وختم دراسته بفصل عن (تحرير المرأة بين قاسم أمين والشاعرة الإيرانية بروين).

2ـ **الأدب المقارن** ـ للدكتور طه ندا ـ أيضاً، دراسة تناول فيها الباحث مقارنة الأدب العربي والفارسي، وأضاف: نحو أدب إسلامي مقارن، فكتب عن تجربة: محمد إقبال. وسعدي الشيرازي، وعلي شير نوائي، ابن عربشاه، كما وتناول القرآن الكريم في الأدب الفارسي. كذلك، المتنبي وشعراء الفرس، وأثر مجنون ليلى في الأدب الفارسي، ويخصص فصلاً للأحداث التاريخية والظواهر الاجتماعية مثل: مقتل الحسين، وسقوط بغداد، وانطونيو وكليوباترا، وألف ليلة وليلة، وفيكتور هوغو وديوانه الشرقيات.

3ـ **تولستوي ودوستويفسكي في الأدب العربي** ـ للدكتور ممدوح أبو الوي، الذي يتناول فيه الباحث المؤثرات العربية في أدب تولستوي، وكذلك تأثير دوستويفسكي في أدب نجيب محفوظ. ويذكر رثاء كل من أحمد شوقي وجميل صدقي الزهاوي لـ تولستوي. ويختم باختصار مؤثرات الأدب العربي في أدب بوشكين.

4ـ **مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي** ـ لمكارم الغمري، تناولت في هذه الدراسة تأثر بوشكين، وليرمنتوف، وتولستوي، وبوتين بالأدب العربي.

5ـ **فضاءات الأدب المقارن** ـ للدكتور نذير العظمة، وهو من الدراسات الهامة في (الأدب المقارن)؛ تناول فيه الباحث: الأدب المقارن إلى أين، وفضاءات الأدب المقارن، والتوجه المقارن ومفهوم السرقات، ولا تأثر والتأثير والتراسل.. كما ويتناول الباحث الدور العربي في نشأة الأدب الأوروبي، كذلك، ألف ليلة وليلة وتناسل الرموز.

6ـ **"غفران" المعري وملهاة دانتي** ـ للباحث محمد طربيه، وهي دراسة قصيرة، تناول فيها الباحث المشابهات والمفارقات بين دانتي والمعري.

7ـ ولا يمكن أن ننسى إسهامات كل من: "د.حسام الخطيب، ود.عبده عبود، ود.عبد النبي اصطيف ود.غسان السيد. وكثيرين، كثيرين غيرهم، ساهموا في الكتابة والتعريف، بالأدب المقارن، ويضيق المجال هنا، لذكر الجميع، مع الاعتذار عن الأسماء الهامة التي لم تورد هنا.

* * *

.. "هل قرأ جنكيز آيتماتوف "الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي، فترسبت الرواية في وجدانه، ودفعته بعد فترة ـ طالت أو قصرت ـ إلى تفكيكها وإعادة بنائها، على صورة وعيه هو بالحياة منتجاً لذلك معارضة وحكايته الخاصة، عن الإنسان والبحر؟".

هذا سؤال تفتتح به دراستها (الإنسان والبحر) د. رضوى عاشور في مقارنتها لرواية (الشيخ والبحر) لـ همنغواي، ورواية (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) لجنكيز آيتماتوف. وسؤالها هذا: (هل قرأ جنكيز آيتماتوف رواية الشيخ والبحر، من صلب الدراسات المقارنة التي تثبت التأثر والتأثير، وجاء سؤالها الإنكاري مفتاحاً لدراستها، وبغض النظر عن النتائج التي توصلت إليها الباحثة، أقف عند السؤال؛ هل قرأ؟ أي هل تأثر، أم هو مجرد تلاقي أفكار بين همنغواي، وآيتماتوف؟!

هذا السؤال، ذكرني بسؤالي للروائي حيدر حيدر، عندما فرغت من روايته "مرايا النار"، قلت للأستاذ حيدر: هل قرأت "لحن كرويتزر"؟ فأجاب: لا. وما هو لحن كرويتزر؟

قلت: هو عنوان رواية ليف تولستوي. فأردف قائلاً: لم أسمع بها، ولم أقرأها. فسكتت. فقال: لماذا تسأل؟ فقلت له: لقد حرمتني من متعة مقارنة روايتك (مرايا النار)، مع رواية تولستوي (لحن كرويتزر).

فرواية (مرايا النار) موضوعها: (الخيانة الزوجية)، و(لحن كرويتزر) أيضاً، موضوعها (الخيانة الزوجية). لكن ما حفزني للسؤال، ليس الموضوع، لأن الموضوعات تتشابه، ولا يعني، إذا تناول روائي في أي مكان، موضوعاً، ومن ثم تناوله آخر، يعني أنه اقتبس، أو تأثر به، ولكن الذي حفزني هنا تحديداً، أن الروايتين. يتم السرد بهما، من خلال رحلة بالقطار:

لنقرأ مطلع رواية (لحن كرويتزر): "نحن في مطلع الربيع. القطار يجري منذ يومين،... وفي بداية (مرايا النار) نقرأ.. "القطار يشق السهول بهديره الرتيب"، لن أجري مقارنة بين الروايتين القصيرتين الجميلتين، الآن، وإنما جئت على ذلك، للتذكير فقط، بما يسمى تلاقي الأفكار بين الكتاب، أينما كانوا، والأمثلة أكثر من أن تحصى، وقد مر بنا، إن **الأفكار ليست مُلكاً لأحد.**

* * *

لقد تناولت في دراسات سابقة: "الموضوعة العربية في أدب بوشكين" ثم تناولت: "محاكاة القرآن" لبوشكين، في دراسة تطبيقية، وأظهرت تأثير ألف ليلة وليلة في أدب

بوشكين، خاصة، في ملحمته (روسلان ولودميلا)، كما وتناولت: تأثير الثقافة العربية ـ الإسلامية في أدب الغرب، ولعل اهتمامي بالأدب المقارن، تحوّل إلى هم الإكتشاف، كي لا أعيد أو أكرر ما قيل من قبل، ولقد وجدت مواداً كثيرة، يمكن البحث فيها، لم تتطرق إليها الدراسات من قبل. مثل: سوفكليس وشكسبير، وستندال وتشيخوف، وغوركي وجبران. ولكن الحيز هنا، لا يسمح لعرض ما توصلت إليه ولو باختصار.

* * *

.." **ولكن أنتم أيها المقارنون ماذا تقارنون؟**" بهذا السؤال يبدأ دانييل ـ هنري باجو، كتابه: (الأدب العام والمقارن)(19).

كذلك، يسأل د. نذير العظمة في مفتتح كتابه: فضاءات الأدب المقارن: **الأدب المقارن إلى أين؟(20).**

يجيب كل منهما عن سؤاله، وبغض النظر عن التوافق أو عدمه، يقر المؤلفان، بضرورة الأدب المقارن، وأهميته في الحقل المعرفي.

* * *

كنت قد شاركت مرات في مؤتمرات ثقافية عن التنوع الثقافي وحوار الحضارات، في بيروت وبمشاركة باحثين من الوطن العربي وخارجة، وآخر ندوة شاركت فيها هي ندوة **"الأدب المقارن ودوره في تقارب الشعوب"** ـ في جامعة حلب 2005، بدعوة من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، شارك فيها باحثون من أرجاء الوطن العربي، وقُدمتْ دراسات هامة، في الأدب المقارن، ولا يضير من ذكر التوصيات التي أطلقت في ندوة: "الأدب المقارن ودوره في تقارب الشعوب".

1ـ يوصي المشاركون بجعل مؤتمر: (الأدب المقارن ودوره في تقارب الشعوب) مؤتمراً دورياً سنوياً يعتقد في إحدى الجامعات العربية السورية.

2ـ يوصي المشاركون بإنشاء فرع للرابطة العربية للأدب المقارن في سورية كما يوحي بتنظيم لقاءات دورية بين الباحثين العرب في الأدب المقارن.

3ـ يوصي المشاركون بإنشاء برنامج للدراسات المقارنة بإحدى الجامعات العربية السورية بحيث يمنح هذا المركز شهادة دبلوم الدراسات العليا والماجستير والدكتوراه في الدراسات المقارنة.

4- يوصي المشاركون والباحثون العرب المختصون في الأدب المقارن بضرورة السعي إلى الكشف عما تنطوي عليه تجربة الأدب العربي في التفاعل مع آداب العالم من تضمنات لنظرية الدرس المقارنة للأدب.

5- يوصي المشاركون بنشر بحوث المؤتمر في مجلد خاص يوزع على مكتبات الجامعات العربية.

6- يوصي المشاركون بإعداد قاعدة معلومات عن الأدب المقارن في الوطن العربي، توضع على الشبكة العنكبوتية بغرض التعزيز والتواصل والتعاون بين الباحثين المقارنين العرب بغية النهوض بأدائهم البحثي والتدريسي في هذا الحقل البحثي المهم.

***

ولا يفوتني قبل أن أختم هذا الموجز السريع عن (الأدب المقارن)، القول: إن الفضل الأكبر في دراسات الأدب المقارن، يعود للترجمة، والمترجمين (بغض النظر عما يقال عن خيانة المترجم)، فلولا الترجمة وتطورها عبر القرون، ما كان ثمة ثقافة عالمية، ولا مقارنة بين آداب الشعوب.

***

وأخيراً:

تتجلى أهمية (الأدب المقارن) - في رأيي - بالإضافة إلى دراسة مواطن التلاقي بين آداب الشعوب والأمم المختلفة، والبحث في مضمون العلاقات الثقافية المتبادلة فيما بينها - على هدف جوهري، هو **لقاء الثقافات** الذي يولّد كما يفترض **حوار الحضارات** من خلال آدابها وثقافاتها.

ويعني الحديث في الأدب المقارن، فيما يعنيه، مهما تشعبت البحوث والدراسات، حول **(التأثر والتأثير، والاقتباس، وتلاقي الأفكار، والنصوص المتشابهة، ودراسة الموازنات، والتوازيات، يعني هذا في النهاية فتح الحوار مع الآخر.**

أقول ذلك، وأنا أتذكر كل ما قيل في المؤتمرات التي شاركت فيها، والندوات التي تخص لقاء الثقافات، وتقارب الشعوب من خلال الثقافة، خاصة، فيما تعنيه دراسات الأدب المقارن، وما نعيشه الآن، ومن قبل، جراء جرائم الإمبريالية الغربية، التي فتحت أبواب الجحيم على شعبنا، غير مبالية، بالقيم، والإنسانية، وكأن الثقافة برمتها، منذ فجر التاريخ، وحتى يومنا ليست **حبراً على ورق، بل ما هي إلا كتابة على الريح.**

إحالات:

1ـ الدكتور محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ط3 ص21

2ـ المصدر نفسه. ص22

3ـ المصدر نفسه. 23

4ـ المصدر نفسه ـ ص17- 18.

5ـ تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب ـ ترجمة: د. نجيب غزاوي. من إصدارات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2007، ص48.

6ـ المصدر نفسه ص48

7ـ المصدر نفسه ص50

8ـ نقلاً عن كتاب د. محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. مصدر سابق ص11

9ـ المصدر نفسه ص11

10ـ المصدر نفسه ص54

11ـ المصدر نفسه ص9

12ـ رينيه ويلك "مفاهيم نقدية". د. محمد عصفور. الكويت. سلسلة علم المعرفة، الكويت، 1987، ص.363

13ـ المصدر السابق، ص366

14ـ جيرمونسكي. علم الأدب المقارن ـ شرق غرب. ترجمة وتقديم د. غسان مرتضى، حمص 2004 ـ ص11- 12

15ـ المصدر نفسه، ص.15

16ـ المصدر نفسه ص.15

17ـ بيركوف (قضايا التطور التاريخي للأدب)، لينيغراد 1981، ص42

18ـ نيوبوكويفا ـ "قضايا التفاعل المتبادل للآداب المعاصرة ـ موسكو ـ 1963 ص30

19ـ كتاب الأدب العام والمقارن: تأليف دانييل ـ هنري جابو: ترجمة: د. غسان السيد، إصدارات اتحاد الكتاب العرب .1997

20ـ د. نذير العظمة: فضاءات الأدب المقارن، وزارة الثقافة دمشق، 2007.

ملف العدد..

الأدب المقـــــارن، نشأته وتطوره

أحمد علي هلال

***رهانات الأسئلة وجدل الأدب المقارن في اعتباراته المعرفية...**

في المهاد التاريخي لنشأة، مطلق علم أو تيار أدبي، أو مدرسة أدبية بعينها، ثمّة إحالات، مازالت تشكّل عصبَ القياس-لما نمثّل به «بالسياق المعرفي» وانفتاحه على دالاّت المعرفة، لاسيما في غير حقل أدبي، سوف تتمظهر في إشكاليات، تطرح على التداول المعرفي-التاريخي، أسئلة شاقة مازالت تتوسّل الإجابة، ونظراً لقلقها «المعرفي»، ولتداخلها في حقل أدبي-تاريخي، ربما تبقى نتائجها معلقة، لطبيعة جدلية تخص المعرفة في ماهيتها وأشكال انتاجها.

ومادام استدعاء ذلك الفرع المعرفي من فروع المعرفة، من مثل «الأدب المقارن» سيثير الكثير من تلك الأسئلة التي تتشكّل اتصالاً وانفصالاً وبآن معاً، بمرجعيات فكرية من مثل الأدب العالمي، والأبعاد القومية وإشكالية الترجمة في الأدب المقارن، وعليه الإبداع وسيروراته، على الأقل فإن ما تنجزه المعرفة داخل سياقاتها التاريخية، بتكامل مكوناتها وتعدّد مسالكها واتجاهاتها سيعزز أفعال التلقي ومستوياته، وسيتطيّر من فضاء السؤال الأساسي، في ماهية «الأدب المقارن» تاريخاً ونشأة وتطوراً، ليتصّل بالوظائف والأدوار وتقليص التخوم -قدر الإمكان- بين إبداع عابر للغّات، وإنسانية لا تخوم لها.

وهكـذا تنطلق الدراسات المقارنة من الاعتبار من أن الأدب المقارن، هو من الحقول المعرفية التي تتنوع في مجال دراستها، وتمتد لتظفر بمختلف الأجناس المعرفية، بخاصة منها العلوم الإنسانية، فعلى صعيد الموضوع تشكّل الأجناس الأدبية محاور تساؤل معرفي مستمر بالنسبة إلى هذا الحقل، أما على صعيد المنهج، فإنه يرتبط بالفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي، كما أنه يستقي من العلوم التجريبية أدوات الفحص المقارن لاستخلاص نتائج موضوعية (1) وتعتبر المبادلات المعرفية في صميم قابلية التحول والتبدل من خلال تطور وجود الانسان في مساعيه

الحثيثة منذ تعاطي المعرفة في مهدها الأول حيث تفاعل الناس فيما بينهم عبر الأسفار، وعن طريق الرحلات ونقل مآثرهم بوسائل شتى، كان أقدمها تناقل القصص والأخبار شفاهة، ثم تطورت تلك الوسائل مع تطور الكتابة والطباعة والترجمة وإتقان لغات الشعوب الأخرى.

وهكذا بدأت تنشط حركة التأثر والتأثير لكونها نابعة من قوى الإنسان الباطنية وغريزته في مد جسور مع الآخر، ولعل معالم تلك الجسور، ما كانت لتصمد أمام اختلافات الأذواق والأفهام، لولا الاستقلال النسبي لموضوعية التناول التي حاول أصحابها الانتقال بالأدب المقارن من المشاحنات القومية والانطباعات المفرطة إلى سياق النقد الجاد (2).

وتلفت د ياسمين فيدوح في دراستها لإشكالية الترجمة في الأدب المقارن إلى أن الأدب المقارن لم يكن حالة أدبية أو معرفية متأخرة، ولا نستطيع وصفه بالقصور، وكغيره من العلوم والمعارف الأخرى، لا يمكنه التخلص من مصير الالتباس اللفظي، وبخصوص التسمية والانتشار.

ومن هنا فإن الأدب المقارن، comparative literature يعد مصطلحاً خلافياً لأنه ضعيف الدلالة على المقصود منه، وعلى الرغم من ذلك نجدهم قد آثروا الاستمرار في استعماله، نظراً لشيوعه، لكن نشأته ترجع إلى العقد الثالث من القرن التاسع عشر، ويرجّح الباحثون سنة 1827، حين بدأ الفرنسي (آبل فييمان) يلقي محاضرات في السوربون بباريس حول علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأوروبية الأخرى، فقد وضع فييمان الأسس الأولى لمنطقه ومنطقته في وقت بدأ يشهد تصاعد اهتمام العلوم الإنسانية في أوروبة بالبعد المقارني في المعرفة، فثمة «القانون المقارن»، و«فقه اللغة المقارن»، و«علم الاجتماع المقارن».

وبهذا المعنى، فإن فرنسا هي المهد الأول للأدب المقارن، الذي استمرت تطوراته بعد (فييمان) نتيجة لعوامل لغوية وسياسية واجتماعية وثقافية متداخلة، جعلت من الفرنسيين أول من تنبّه إلى قيمة التراث المشترك بينهم وبين المناطق الأدبية الأخرى، الأمر الذي مهّد للأساس الأول للتفكير المقارني، وأعقب - في ضوء تطورات الأدب المقارن- فييمان، مواطنه، «جان جاك أمبير»، الذي ألقى في مرسيلية عام 1830، محاضرات في الأدب المقارن، حول علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأجنبية.

لتظهر عام 1835، مقالات لـ «فيلاريت شال» على صفحات مجلة باريس مؤكدة العلاقات المتينة بين الآداب الأوروبية.

وبنهاية القرن التاسع عشر، ظهر جوسف تكست في ليون 1896، محاضراً في الأدب المقارن، وتلاه «فرنان بالدنسبرجيه» فقد وضع الأخير كتابه «غوته في فرنسا» عام 1904، ليسمّى أستاذاً في السوربون، التي أحدث فيها كرسي للأدب المقارن عام 1910، وظهرت بعد ذلك مجلات وفهارس، وعرف الأدب المقارن طريقه إلى التطور النسقي منذ مطلع القرن العشرين.

ومع ذلك ظل الأدب المقارن في اعتبارات الباحثين، من أمثال فان تيغم مصطلحاً غير دقيق، ليقترح مصطلحات أخرى أقرب دلالة إلى موضوعه مثل: «تاريخ الأدب المقارن»، و«التاريخ الأدبي المقارن»، و«تاريخ المقارنة»، ليقول بخصوص التسمية والانتشار «إننا نستعمل لفظة «الأدب المقارن» لنكون منسجمين مع الاستعمال الأكثر انتشاراً بدون أن نترك مجالاً لأي

غموض، أو ايهام على خاصة هذه التسمية ووضوحها. أما لفظة «المقارن» فقد استعملت في علم اللغات وعلم الإنسان وعلم الحيوان، وتحت تأثير أفكار وآراء واحدة»(3). ليقترح آخر هو «ماريوس كويار» مصطلحاً بديلاً هو «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»، ويلاحظ باحثون هنا: أن كلمة «تاريخ» هي المضافة في مختلف الاقتراحات البديلة، ذلك الأدب المقارن هو في الأصل تاريخ للعلاقات المتبادلة بين الآداب وللصلات والمشابهات للحدود اللغوية والجغرافية، وفيما بعد أضيفت الحدود المعرفية.

- من الفضاء الفرنسي إلى بعض البلدان الأوروبية...

فإلى جانب فرنسا، اسهمت بعض البلدان الأوروبية اسهاماً نسبياً في **نشأة الأدب المقارن، بلحاظ تزايد نزعة «العالمية» في المعرفة ومع تزايد قوة الاتصالات في العالم.**

وظهر في بريطانية عن الأدب في أوروبة بين عامي 1837- 1839، «للنري هالام» أول كتاب، وفي ألمانيا تأخر ظهور الأدب المقارن حتى ثمانينيات القرن التاسع عشر، ومن مؤسسيه:

«ك مورهوف»، و«شميدت»، «كاريير» ولم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة المنظمة إلا بعد عام 1887، بفضل «ماكس كوخ» الذي أصدر مجلة «الأدب المقارن»، لكن دخول الأدب المقارن إلى مناهج الجامعة لقي معارضة شديدة وتأخر حتى مطلع القرن العشرين.

وبسبب حدة النزعة القومية، تعرقل ظهور الأدب المقارن في إيطاليا وبمجيء العام 1861، أمكن إنشاء كرسي له في جامعة نابولي، واللافت أن «كروتشه» الفيلسوف تصدى للأدب المقارن وشنّ على أنصاره حملة قوية وحاول تسفيه منطقه، وبذلك كان له أثر في تطور الدراسة المقارنة في إيطاليا بسبب ما كان يتمتع به من نفوذ فكري.

على أن بدايات القرن العشرين، شهدت تأسيس الوعي النظري لمنهج الأدب المقارن، فقد تابعت فرنسا تطور أبحاثه التطبيقية وبدء الاعتراف به في الجامعات، فنشأت فيها كراس جديد للأدب المقارن في الجامعات، ومنذ العام 1911، نشر «تيغم» مقالات نظرية في المنهج المقارني، لتتجاوز نظرته إلى الأدب المقارن في مقالاته في مجلة «الأدب المقارن»، ليظل الكتاب -بحسب الباحثين- والمؤرخين، مرجعاً أساسياً في بابه، وترجم إلى عدد كبير من اللغات، ومنها اللغة العربية في منتصف القرن العشرين.

ووضعت العديد من المؤلفات الفرنسية في الأدب المقارن نظرية وتطبيقاً ومنها كتاب غويار «الأدب المقارن» عام 1951.

وترجم إلى العربية عام 1956، وبدأ من هذا التاريخ، ظهرت في فرنسا تحديات لما يسمى «بالنظرية الفرنسية التقليدية» في الأدب المقارن، وكان أبرزها ما تجلى في كتاب رينيه ايتامبل «الأزمة في الأدب المقارن»، من هجوم حاد على المقارنات «فان تييغم وكويار».

وابتداء من الستينات انتعش الأدب المقارن في أوروبا والعالم، مع ازدياد نشاط الرابطة الدولية للأدب المقارن -Ailc- وزاد من قوة هذه التطور النشاط الأميركي المتسارع في مجال البحث المقارني وفي المؤتمرات الدولية.

إذن فنشأة الأدب المقارن في مسارها التاريخي، التطبيقي والنظري، وقلقها الاصطلاحي، ومفارقاتها التاريخية لجهة التأسيس، لايمكن لها إلا أن تستكمل في

أميركا منذ العام 1889، حينما تولى «تشارلز جيلي» تقديم مادة النقد الأدبي المقارن في جامعة مشيكن، ثم إلى كاليفورنيا وأنشئ عام 1902، قسم للأدب المقارن 1890- 1891، حيث أنشأت جامعة هارفرد أول كرسي للأدب المقارن في أميركا، تحول عام 1904، إلى قسم كامل، تولى رئاسته «هاري ليفين»(4) ومن أشهر كتبه «انكسارات... مقالات في الأدب المقارن»، وفيه بحث وعبر مقالاته المختلفة، في إنتاج الكتاب، ومنهم «شكسبير وهوثورن، وبابيت» ليرى أن «نظام الأدب المقارن الذي عمل بابيت على ترسيخه أكثر من أيّ أميركي آخر، قد مال ليركز اهتمامه على الوشائج المتشابكة- التقاليد والحركات والعوامل الفكرية...

أكثر من اهتمامه بدراسة الروافع الفكرية، ولم يخفِ «ليفن» دواعي أمله «بأن الطريقة المقارنة يمكنها أن تلقي الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية لصنعة الأدب وعلى أساليبه وبنائه»، ويرى في هذا السياق أن «المجال الأنكلو- أميركي، قد عانى من إخفاقه في بلوغه حق قدره، ويقول ليفن في مقدمته: «ما لم نحدد مصطلحاتنا بدقة أكبر فإن النقاد سوف يثابرون على التلاعب بالألفاظ وإطلاق المفاهيم الغامضة».

لكن دلالة الانكسار يراه، طبقاً لتعريف (وجيز قاموس أوكسفورد) هو: «حقيقة أو ظاهرة شعاع من الضوء، أو الحرارة أو البصر»...

عندما ينحرف أو ينعطف عن مساره السابق، في أثناء عبوره بشكل مائل من وسط إلى وسط آخر ذي كثافة مغايرة، أو اختراقه لوسط ليس ذا كثافة متجانسة»، لنجده في واحدة من مقالاته يسلّط الضوء على شكسبير في ضوء الأدب المقارن، ليقترح على ذاته عنواناً آخر، هو: «الأدب المقارن في ضوء شكسبير»!.

عبر استدلالات ومقارنات، سوف تحيله للقول: «إن المقارنة ليست هي التعليل المنطقي بعينه، وإذا كانت هذه الصلصلة العرضية بالفرنسية في حين: أننا عرفنا في الانكليزية منذ البدء أن المنطق مع الموضوعات الانسانية ليس ثابتاً بالضرورة، وإذا ما كانت ستقوم دقة منهجية فنحن أنفسنا يجب أن نتواصل إليها» ليقول: «إن روح أوفيد اللطيفة البارعة تكمن في شكسبير المعسول وفي كلماته المعسولة، فمثلما يعتبر شكسبير بين الانكليز رائعاً جداً لكلا النوعين المسرحيين، أي المقارنات التاريخية في موضوعات شكسبير ومرجعيات مسرحياته، ليقول بوضوح: إن تألق شكسبير عالمياً ليس منفصلاً عن الثقافة الخالصة والمكانة اللغوية لبريطانيا، وبخاصة تواكلها المتبادل مع الثقافات واللغات الرومانية والجرمانية وتفاعلها معها، مؤكداً «ليفن» على أن الأدب المقارن يمكنه أن يساعد في أن نتأكد من حجم نورنا المعكوس من تألق شكسبير ويمكن للأدب المقارن أن يعلمنا أن نأخذ الشأن الأعظم بعين الاعتبار وأن نميّز النجوم من خلال إدراكنا للكوكبات المتألقة، وبما أن الأدب المقارن أمر منفصل عن الدراسة المحددة لبعض الكتاب، يجب أن يتم التوكيد على الوشائج المتشابكة أكثر منه على موضوعات بحد ذاتها».

الأمر الأساسي أن «هاري لفين» أعاد النظر في برامج الأدب المقارن، ليخلفه «ولتر كايزر».

ليجري عام 1902، احياء كرسي قديم للأدب العام يعود إلى عام 1886 في جامعة كورنل على يد كوبر الذي أصبح فيما بعد رئيساً لقسم كامل للأدب المقارن فيها من 1927- 1943.

وحتى العشرينيات، ظلّت دراسة الأدب المقارن في أميركا مختلطة بـ «الأدب العام»،

و«أدب العالم»، و«الروائع»، و«والانسانيات» وفي الأربعينات بدأ يظهر تميزه في الجامعات، وصاحب ذلك ظهور مجالات للأدب المقارن من «الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن»، عن جامعة «نورث كارولينا»، عام 1952، ومنذ العام 1961، انتقلت إدارة الكتاب إلى جامعة أنديانا وتستمر بالصدور لأيامنا هذه على أن الكتب الجامعية في الأدب المقارن التي ظهرت منذ الخمسينيات، امتازت بطريقة التأليف المشترك، وتنوعت، بين النظرية والتطبيق، كما تنوعت فيها وجهات النظر.

ومن أبرز التطورات في تاريخ الأدب المقارن، تأسيس الرابطة الدولية للأدب المقارن عام 1955، وتعقد مؤتمراتها العامة كل ثلاث سنوات وعقد مؤتمرها الأول في مدينة البندقية بإيطاليا، وانحصرت مؤتمراتها في العواصم الغربية حتى عام 1991، عندما عقد مؤتمرها الثالث عشر في طوكيو، إيذاناً باسهام اليابان في الأدب المقارن، وبخروج الرابطة جغرافياً من بوتقة الغرب.

على أن اختلاط مفهوم «الأدب المقارن»، بمفهوم «الأدب العالمي»، يحيلنا إلى أن الأدب العالمي world liteature، هو مصطلح وضعه غوته، الحالم بزمان تصير فيه كل الآداب أدباً واحداً، ولكنه تحوّل تدريجياً إلى الدلالة على تلك السلسلة الذهبية من الأعمال الأدبية التي قدمتها قرائح من مختلف شعوب العالم، وترجمت إلى اللغات المختلفة، واكتسبت صفة الخلود وارتفعت إلى مصاف الروائع المعترف بقيمتها الفنية والفكرية في كل أنحاء العالم، ولعلها تنضوي تحت تخصصات الأدب المقارن ومما يلاحظه المؤرخون والدارسون هنا، أن سلسلة الروائع العالمية ظلّت حتى ستينيات القرن العشرين تحت تأثير المركزية الأوروبية (Euro-Centralism)، واتسعت بالتدريج لبعض الأعمال خارج نطاق الغرب، بتأثير نمو التبادل الثقافي والتوسع في مفهوم الجوائز الأدبية العالمية.

أما «الأدب العام» (general literature)، فمصطلح استعمل لوسم تلك الكتابة التي يصعب أن تصنّف تحت أي من الدراسات الأدبية والتي تبدو ذات أهمية متجاوزة نطاق الأدب القومي، لتشير إلى الاتجاهات الأدبية أو المشكلات أو النظريات العامة في الأدب والجماليات، وهنا يشير الباحثون إلى أنه صنفت تحت هذا العنوان مجموعات النصوص والدراسات النقدية والتعليقات التي تتناول مجموعة من الآداب ولا تقتصر على أدب واحد وهكذا يتطابق الأدب العام، مع مبادئ النقد ونظرية الأدب.

وتلك الحقول المعرفية التي اختلط معها مفهوم الأدب المقارن، ثمة سعي جادّ للتفريق فيما بينها، لكن ذلك لم يمنع الجدل حولها، وسعيها لتفسح في المجال لمفهوم مشترك، خاصة بعد بروز اتجاهات للأدب المقارن من أنه وحسب تحديد مؤسسه الفعلي الفرنسي (تييغم) «دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها بعضها ببعض» وتأكيد (كاريه) على أن «الأدب المقارن يعتمد على مفهوم التأثر والتأثير من خلال الصلات بين الآداب أو الأدباء من بلدان مختلفة» وكان جليّاً رفض «كاريه وغويار» فكرة التطابق بين الأدب العام والأدب المقارن وعدّ «غويار» الأدب العام والأدب العالمي «مطمعين غيبيين» وأكثر أن يسمى الأدب المقارن، تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، وقد تمسكت المدرسة الفرنسية التقليدية، بالمنهجية التاريخية الصارمة، وحاولت تمييز منهجية الأدب المقارن ومنطقه ومنطلقته من سائر الدراسات الأدبية والنفوذ مثل غوته في فرنسا، وطورت منهجاً يذهب إلى أبعد من جمع

المعلومـات الـتي تتعلـق بالمراجعـات والترجمـات والتأثيرات ليتفحص الصورة الفنية ومفهوم كاتب معين في وقت معين..

وتم جمع الكثير من الشواهد عن الوحدة الصميمية بين الآداب الأوروبية خاصة، الأمر الذي اعتبره البعض «معرفة بالتجارة الخارجية للأدب».

بيد أن أصواتاً بعينها ما كانت لترضى بما أنجزته المدرسة الفرنسية، فقد رأى «رينيه ايتيامبل» أنها «تمثل المركزية الأوروبية الاستعمارية وأنها قدمت آداب العالم جميعاً، كما لو أنها كانت منبثقة من بحر الآداب الأوروبية أو منصبّة فيه، ولم تعط آداب آسيا وإفريقية وأميركية اللاتينية حقها من البحث والاستقصاء، إلى حدّ أن يُطالب المقارنون بتنحية «كل شكل من أشكال الشوفينية والإقليمية، وأن يتم الاعتراف بأن حضارة الإنسانية، لا يمكن أن تُفهم أو تتذوق من دون إشارات متواصلة إلى هذه التبادلات التي تقتضي تركيبتها ألا يركّز نظام البحث حول لغة واحدة معينة، أو بلد واحد معين».

ومنذ الستينات ظهرت الأفكار الأميركية بطابعها العملي مسيطرة على ساحة الأدب المقارن، فقد قدم «رينيه ويلك» مقالة منقحة عام 1971، راجع فيها مفهومات الأدب المقارن واتجاهاته، ليأتي تعريف الأدب المقارن من أنه «دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب ومجالات أخرى من المعرفة والاعتقاد مثل الفنون كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى والفلسفة والتاريخ، والعلوم الاجتماعية كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم، والديانة أي: مقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني».

والتساؤل في هذا السياق حول وظيفة الأدب المقارن، أحال: إلى الأدب المقارن يقدم فهماً أفضل وأكثر شمولاً وأقدر على تجاوز جزئية أدبية منفصلة أو عدة جزئيات معزولة.

فإذا كان (فان تيجم) قد اعتبر أن غاية الأدب المقارن هي «أساساً دراسة الآداب المختلفة في علاقاتها مع بعضها بعضاً»، وأن (ريفنياس) قد عرفته –الأدب المقارن- بأنه «علم حديث يهتم بالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة»، وأن «رينيه ويليك» رأى «بأن الأدب المقارن هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية العنصرية، ليقرر ضرورة أن يدرّس الأدب المقارن كله من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاّقة والسياسية، فإن تلك التعريفات والاعتبارات، قد انطلقت من فكرة التأثر والتأثير، لتحتفظ بجوهر الأدب المقارن **ألا وهو «دراسة الأدب خارج حدوده الجغرافية واللغوية والمعرفية، علّها تتيح للنقد الأدبي ودارسي نظريات الأدب، فرصة توثيق الأحكام الجمالية لا سيما، وهذا ما يعطي دلالة متحركة للمقارنة، بوصفها أفعالاً، على الرغم من أن بذور الأدب المقارن، تمثّلت بنظرية المحاكاة، وهنا يوثر الباحثون والكتاب الإحالة في تفسير ظاهرة التأثير إلى تأثير الأدب اليوناني في الأدب الروماني...**

يقول «هوراس» في كتابة (نقد الشعر): «اتبعّوا أمثلة الإغريق واعكفوا على دراستها ليلاً، واعكفوا على دراستها نهاراً»، والحال أن الناقد الروماني «كالنتيليان» قد شرح نظرية المحاكاة وسنّ لها قواعد عامة هي:

- أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنًى عنه، وهو يقصد محاكاة اللاتينيين اليونان.
- وأن المحاكاة ليست سهلة، بل تتطلب مواهب خاصة في الكاتب الذي يُحاكي.
- وأن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات، بقدر ما هي لجوهر الأدب ومنهجه وموضوعه.
- وأن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذجه التي يتيسّر له محاكاتها، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميّز الجيد من الرديء».

كان وراء نشأة الأدب المقارن عند الغرب، ما اعتبر منذ العصور الوسطى، خضوع الآداب الأوروبية وتوحيد في بعض اتجاهاتها، لسبب تمثّل في سيطرة رجال الدين والكنيسة على الأدب مما حمل روحهم ومبادئهم، وكما هو معروف كانت اللاتينية هي اللغة الوحيدة للعلم والأدب، ولسبب آخر هو: الفروسية التي لعبت دوراً في التوحيد بين الآداب والأوروبية فضلاً عما أنجزته «الحركة الرومانتيكية التي مهدّت لجميع المذاهب الأدبية الحديثة، وساعدت على الاتصال فيما بينها، فمهدت لظهور الدراسات المقارنة، وكان للأدب أن ينهض ويتطوّر بفضل النهضة العلمية التي شهدها العالم الأوروبي، لتنسحب على ميادين الحياة كافة. ففي كتابها «ألمانيا» نادت «المدام دي ستايل» بأهمية التبادل الثقافي بين الشعوب قائلة: «إن الأمم ينبغي أن تستهدي كل واحد منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره».

بيد أنها أشارت إلى النقاد الفرنسيين الثلاثة الذين مهدوا لميلاد الأدب المقارن فهيولين تين ربط دراسة الأدب بالعودة إلى ثلاث عناصر هي: البيئة، والجنس، والزمن «وسانت بيف»، اشترط أن يربط الأثر الأدبي بصاحبه، و«برونتير»، دعا إلى تتبّع المراحل والأسس التي من خلالها يكتمل النص الأدبي إلى الشكل النهائي.

... واللافت أن «هاري ليغن» صاحب «انكسارات- مقالات في الأدب المقارن» يرى في مقالته التي جاءت بعنوان «ايرفينغ بابيت ويتعلم الأدب» أنبابيت، أعلن في مقدمة كتابه «لاوكون الجديد»، أن: «دراسة «أدب واحد» تجعل من المرء إنساناً متحيزاً، وأن التعرّف على عدة آداب في وشائجها المتشابكة كان شرطاً أساسياً لأي فهم للأجناس والحركات الأدبية.

وينقل عن المحاضرة التدشينية عام 1857، في أكسفورد: «ثمة تواصل في كل مكان، وثمة ايضاح في كل مكان، لا حديث وحيد، لا أدب وحيد، يمكن فهمه كما يجب إلا في علاقته بالأحداث الأخرى، بالآداب الأخرى، ويتابع ليفن بالقول: «إن أدب اليونان القديمة وأدب العصور الوسطى، لطالما كان ينظر إليهما كأدبين منفصلين، كثمرتين منفصلتين للروح البشرية، فلا يمكن فهمهما كما يجب، وإن الفهم الكافي هو مطلب العصر الحالي».

وبهذه الصورة للتواصل الثقافي والاستمرار الفكري الممتد عبر الزمان والمكان تومئ لدى- ليفن- تلك الملكة لوعد غوته «الأدب العالمي»، «يجب أن نقارن» هل عززت معنى إشكالية المصطلح «الأدب المقارن»، يلفت (ليفن) على ما قاله رئيس جامعة كامبردج «يجب أن نقارن أعمال العصور الأخرى بأعمال عصرنا نحن وبلدنا، فربما نستطيع أن نتعلم ونحن نشعر بالكبرياء للتطور الهائل للمعرفة وقوة الانتاج اللتين لنا، التواضع من خلال تأمل رقة الشعور وعمق الفكر اللذين يبدوان في أعمال المدارس الأقدم».

يقول (ليفن) في سياق مقالته: «يقيناً يجب أن تغرس دراسة الأدب المقارن في الذهن، عبرة التواضع، ومع التسليم جدلاً بالقيود التي سوف ترسيها اللغات إن عاجلاً وإن آجلاً، فلا يحق لأحد الادعاء باقتصار كل الآداب على موطنه، وعلى المرء أن يحاول مناهضة إقليميته الفطرية وأن يصل إلى رأي أكثر موضوعية عما قد يعرف، من خلال المقارنات المناسبة بكل ما يمكن للمرء أن يتعمله»(5).

فهل بلغ «روسو» هيمنته الخالصة من خلال ما دعته (آية يوسف) وهي أول نص مقارن فرنسي «الكوزموبوليتانية الأدبية»؟!.

إن «رواية» السياق التاريخي لنشأة وتطور الأدب المقارن كفرع معرفي، بما وفرّته الترجمة رغم اشكالياتها، تكاد تتقاطع في دراسات الباحثين والمؤرخين، ليقولوا مجازاً «بالمدرسة الفرنسية التقليدية، والمدرسة الأميركية، وليقفوا طويلاً في مفارقات النشأة، وصيرورات معرفته، الأمر الذي يجعلهم لا يصفونه بالقصور، رغم العديد من الالتباسات اللفظية، واعتبار أن التسمية ناقصة، لكنه يجب الحفاظ عليها لكي يتيسر التفاهم حتى بعدما تبين الخطأ في استخدامها، كما يذهب صاحب مؤلف «حياة يسوع» «رينان»، في مقارنتها (بالمعمار القوطي والأرقام العربية) (6).

ويرى د.ياسمين فيدوح بالإحالة إلى «سوزان باسنيت»: «بينما يستمر الأدب المقارن في جدل ما إذا كان بالإمكان اعتباره حقلاً معرفياً أم لا، فإن الدراسات الترجمية تعلن وبقوة أنها حقل تخصّصي، وتؤكد هذا التصريح قوة الأعمال الصادرة في هذا المجال وحيويتها على نطاق عالمي واسع. لقد حان الوقت لاعادة النظر في العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ومن أجل تحديد بداية جديدة»(7).

ومن أبرز التطورات في تاريخ الأدب المقارن: تأسيس الرابطة الدولية للأدب المقارن عام 1955، وتم عقد مؤتمرها الأول في البندقية بإيطالية وفي عام 1991، عقد المؤتمر الثالث عشر في طوكيو وفي ذلك إيذان بتزايد إسهام اليابان في الأدب المقارن، وبخروج الرابطة جغرافياً من بوتقة الغرب.

.. ويمكن القول: إن التطورات التي شهدها الأدب المقارن في الستينيات والسبعينيات انعكست صورتها في اهتمامات الباحثين والنقاد العرب، الذين تتبعّوا النشأة وكلية التطورات بالمعنى التاريخي والأدبي، في ظل ما عرف بالمدرسة الأميركية في الأدب المقارن، وتجاوزاً لمفهوم الأدب المقارن الفرنسي، وعياً بمنهج المقارنة العلمية، ومنهم د.عبده عبدول وفؤاد مرعي، د.عبد النبي صطيف، د.غسان السيد، ود.ماجة حمود، ود.حسام الخطيب، وترى الباحثة د.وجدان يحيى محمداه (8)، أن «الانطلاقة التي شهدها الأدب المقارن في الثمانينات والتسعينيات، كانت اللبنة الأولى في البحث المقارن في سورية، وأن عقد السبعينيات شكل مرحلة البداءات في التأليف والتدريس في تاريخ الأدب المقارن في سورية، من خلال: الأدب المقارن بجزأيه الأول: لنظرية الأدب المقارن ومنهجه، والثاني لدراسات إجرائية في الأدب المقارن، د.حسام الخطيب، وكتاب د.عبد عبود «الأدب المقارن مدخل إجرائي ودراسات تطبيقية»- شرح فيه مفهومات الأدب المقارن واتجاهاته ومدارسه الفرنسية والأميركية والأوروبية والشرقية، من خلال منهج تحليل انتقادي، عرض فيه مشكلة أحد المفاهيم الأساسية في الأدب المقارن وهي «مفهوم الأدب القومي»، إذ يعيد د.حسام الخطيب وهو عضو مؤسس في الرابطة العربية للأدب المقارن، تاريخ

ولادة الدرس المقارن في البلاد العربية، انطلاقاً من كتاب: «تخليص الأبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي، وكتاب «علم الدين» لعلي مبارك، وكتاب «تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوجو» لروحي الخالدي، ويقول: «إن الأدب المقارن هو الذي أسّس لعولمة الأدب».

لكن الباحثة د.وجدان يحيى محمداه، تلاحظ أنه في مؤلفات الأدب المقارن العربية لاسيما الاجرائية منها، نزعة واضحة إلى اختزال قضية نشأته أو إهمالها، وتذهب إلى التأكيد على أهمية الدراسات المقارنية بقولها: «تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة في أنها تقدم علاقتنا مع الآخر وحوارنا معه، وبذلك باتت تشكّل اليوم إحدى صورة العلاقات بين الأمم التي تسهم في حوار الحضارات» وفي مقارباتها الاجرائية المستمدة من المدرستين الفرنسية والأميركية تتخذ منهجاً تكاملياً، فضلاً على اعتمادها على كتب الأدب المقارن العربية والمترجمة، النظرية والاجرائية مثل كتاب د.محمد غنيمي هلال، «الأدب المقارن» وانتباهها لمكوناته الثقافية ونقل دروس أساتذته الفرنسيين في السوربون بفرنسا من أمثال (فان تييغم، غويار، جان ماري كاريه) أعمدة ما يسمى بالمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن.

وكتاب د.حسام الخطيب، «سبل المؤتمرات الأجنبية، وأشكالها في القصة السورية- دراما تطبيقية في الأدب المقارن، د.عز الدين المناصرة «مقدمة في نظرية المقارنة د.عبده عبود الأدب المقارن، د.غسان السيد الحرية الوجودية بين الفكر والواقع- دراسة تطبيقية في الأدب المقارن، والوجيز في الأدب المقارن لعدد من المقارنين الفرنسيين.

إلى جانب ما تلاحظه الباحثة –محمداه- من تنوع مواقف الباحثين في سورية من قضية نشأة الأدب المقارن عالمياً وعربياً في اتجاهين، الأول: يرى أن الأدب المقارن أوروبي النشأة، والثاني: وجد الأدب المقارن في التراث العربي.

ـ خاتمة.. وملاحظة تأملية...

يقول د.محمد غنيمي هلال(9): «لا تزال مكانة مكانة الأدب المقارن في جامعاتنا أقل كثيراً مما نأمل إذا نظرنا إلى ما يناظرها في جامعات الأمم الأخرى التي تعنى بهذا النوع من الدراسات الإنسانية، ليقتطف عن الشاعر الهندي رابندرات طاغور حديثه عن الرسالة الإنسانية بقول الأخير: «دعيت لأتحدث في موضوع تسمونه بالانكليزية «الأدب المقارن» وما أحاول أن أقوله ينحصر في أمر واحد.. فكما أن الأرض ليست مجموع قطع من مساحات تمتلكها الشعوب المختلفة (...)، فكذلك الأدب: ليس مجموع أعمال أدبية صاغتها أيدي الكتاب المختلفين... علينا أن ننظر في عمل كل مؤلف بوصفه كلاً وننظر إلى هذا الروح العالمي في مظاهره من خلال الأدب المقارن».

ليست محضُ نزوع لإحياء «العالمية» وتجاوز الحدود ما جهر به الأدباء والنقاد، لتبدو قواعد النقد الحديث أكثر انفتاحاً واستجابة لبحوث الأدب المقارن على مستوى، التلاقي الإنساني والتلاقح الفكري، ما دام الأدب المقارن، يبثّ فكراً عابراً للغّات والتخوم، حتى لتبدو في هذا السياق أن قواعد النقد الحديث هي ثمرات لبحوثه العميقة والمتسارعة في غير مكان، وعلى أكثر من مستوى، فهل أصبح وبالمعنى المعرفي «الأدب المقارن» ضرورة ناجزة في عصرنا، وبأن «العالمية» ما زالت تنتسب إلى الأدب العام، ولا تنتسب إلى الأدب المقارن بمعناه الضيق، وهذا ما

يمنحه قيمة مضافة تضاعف فهم التيارات الأدبية «الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية... وغيرها أي العلاقات بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى، على الرغم من مفارقات حصر الأدب المقارن في المنهج التاريخي، كما هي حال المدرسة الفرنسية، فيما ربطت المدرسة الأميركية ما بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي بوصفهما عاملين ضروريين في الدراسة المقارنة، فيما عكست المدرسة الشرقية ردود أفعال تجاه المدرستين، وفي المقابل تباينت في مديات الدرس المقارن النزوعات، للتنظير، والتطبيق،ولم تخلُ جهود المقارنين العرب، لدى تلقيهم نشأة وتطور الأدب المقارن من أن تتوزع ما بين الاتجاهين، مع الأهمية الفائتة لكتاب روحي الخالدي» تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور وهوجو» من أنه الكتاب الأول في الدرس التطبيقي للأدب المقارن عربياً.

ولا شكّ، أن التحولات المفاهيمية والاجرائية التي يشهدها العالم على مستوى السعة في أفق الدراسات المقارنة، ستفضي لأشكال من التفاؤل الخلاق بجوهر «الأدب المقارن» وجدواه في أكثر من لحظة في تاريخ العالم بأسره بالانتباه إلى خصوصيات «الأسيقة» الثقافية والفضاءات الانسانية، وانفتاحها في المشتركات الثقافية العابرة، بطابعها الإنساني الشامل، وبالانفتاح أيضاً على فروع المعرفة كافة، وجدليات التماثل والاختلاف، بحثاً عن السمات المشتركة وعلائقها في لوحة الحضارة الإنسانية.

هوامش:

1- دياسيمن فيدوح إشكالية الترجمة في الأدب المقارن- دار صفحات للدراسات والنشر دمشق 2009.

2- نفس المصدر.

3- فان تيجم الأدب المقارن ترجمة سامي مصباح الحسيامي- المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت 1970.

4- انكسارات- مقالات في الأدب المقارن ترجمة عبد الكريم محفوظ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1980.

5- هاري ليفن (ارفيننغ بابيت وتعليم الأدب)، مقال في كتابه انكسارات ص534.

6- الأدب المقارن كلود بيشوا وأندريه روسو، ترجمة أحمد عبد العزيز 2001، مكتبة الأنجلو المصرية.

7- سوزان باسيتيت من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة- مجلة الآداب الأجنبية عدد 124، ص 75.

8- من رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها- جامعة البعث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية للباحثة وجدان يحيى محمداه.

9- محمد غنيمي هلال (الأدب المقارن) دار العودة ودار الثقافة بيروت الطبعة الخامسة، من المقدمة ص1.

□□

ملف العدد..

شخصية يهوذا الإسخريوطي في نماذج روائية

☐ ثائر زين الدين

شخصية يهوذا الإسخريوطي، واحدة من الشخصياتِ القادمةِ من التراث الديني، التي اشتغلت عليها الرواية في عديدٍ من الثقافات.

لقد استدعاها الروائيّون منذ زمن طويل واشتغلوا عليها في فضاءاتهم الروائية المختلفة، تارة باسمها الصريح وفي زمنها التاريخي المعروف وتارةً باسمها الصريح ولكن في زمنٍ مُغايرٍ لزمنها، وثالثةً بأسماء مستعارة وفضاءاتٍ وأزمانٍ بعيدةٍ تماماً عن تلك التي عاشت فيها الشخصيّة، وما إلى ذلك. ولعلّ الدافع الأهم لهذا الحضور اللافت ليهوذا في الأدبِ عموماً، والرواية بخاصة هو اكتناز هذه الشخصيّة بالمعاني والدلالات، ولاسيّما أنها ارتبطت بقضايا وجوديّة إنسانيّة متجددة ومتكررة في التاريخ البشري، وهو ما جعلها قادرة على عبور زمنها إلى أزمنة أخرى و بيئتها الجغرافية إلى بيئات أخرى، وهي شخصية شديدة الغنى، و طافحة بالإشكاليات و الغموض و قابلة لقراءات هائلة متباينة، ما يجعلها شخصية روائية بامتياز.

ولا بد لنا قبل أن ندخل في متن هذا البحث، الذي سنسعى فيه إلى دراسة حضور هذه الشخصية في ثلاث روايات، تنتمي إلى ثقافات أو حضارات مختلفة، أن نبدأ بصورة طبيعية من الشخصيّة نفسها في زمنها الطبيعي، وضمن سياقها التاريخي والديني ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.

1 ـ يهوذا الاسخريوطي :

هو واحد من تلامذة السيد المسيح الإثني عشر ويشير اسمه الأول إلا أنه من سبط يهوذا وهو يهودي العقيدة بالتأكيد ، أما اسمه الثاني فينسبه إلى قريوت المذكورة في (ار48: 24و؛عا2: 2) الواقعة - على الأرجح- في جنوب اليهودية، حيث "خرابة القريتين" .

ذكرته الأناجيل جميعها على أنه الشخص الذي سلّم يسوع لرؤساء الكهنة وقوّاد الحرس، لقاء مبلغ زهيدٍ على شكل قطع فضيّة؛ جاءَ في إنجيل لوقا: "وكانَ عيدُ الفطير، المسمى الفصح، يقترب. وكان رؤساء الكهنة والكتبة يلتمسونَ وسيلةً ليُميتوهُ لأنهم كانوا يخافونَ الشعب.

وَدَخَلَ الشيطانُ في يهوذا، الملقّب بالإسخريوطي، الذي كانَ من عدادِ الاثني عشر؛ فمضى وفاوضَ رؤساء الكهنة، وقواد الحرس، على طريقةِ تسليمه إليهم، ففرحوا، واتفقوا أن يعطوهُ فضّة. فقبل، وأخذَ يترقّب فُرصةً مواتية ليسلّمه إليهم على غيرِ علمٍ من الجميع" (لو 22: 6)

وتصفُ الأناجيل بأنه كان "مزمعاً أن يُسلّم الرب" بل وكان يسرقُ من الصندوق الذي أوكلتْ إليهِ أمانتهُ: "فأخذت مريم منّا من طيب ناردين خالص، كثير الثمن ودهنت قدمي يسوع ومسحت قدميهِ بشعرها فامتلأ البيتُ من رائحةِ الطيب. فقال واحدٌ من تلاميذهِ وهو يهوذا الإسخريوطي المزمع أن يسلمهُ لماذا لم يبعْ هذا الطيب بثلاث مئة دينار ويعطِ للفقراء. قال هذا ليس لأنّهُ كان يُبالي بالفقراء بل لأنّهُ كان سارقاً، وكان الصندوق عنده، وكان يحمل ما يلقى فيه" (يو 12: 4- 6).

وتذكُرُ الأناجيلُ أنّ السيد المسيح، كان يَعلَمُ بحقيقة يهوذا، وبما هو مُقدمٌ عليه، بل لقد حَذّرَهُ من سوء فعلتِهِ، وما ستجرّه عليه من العاقبة الوخيمة، وكشف ذلك لتلامذتِهِ في أثناء عشاء عيد الفصح: "وفيما هم يأكلون قالَ: الحق أقول لكم: إنّ واحداً منكم يسلّمني. فحزنوا جداً، وابتدأ كل واحد منهم يقول له: هل أنا هو يا رب، فأجاب وقال: الذي يغمسُ يدهُ معي في الصفحة هو يسلّمني. إن ابن الإنسان ماضٍ كما هو مكتوب عنه. ولكن ويلٌ لذلك الرجل الذي به يسلّم ابن الإنسان. كان خيراً لذلك الرجل لو لم يولد" (مت 26: 21- 24) وهذا ما يحدثُ، فبعدَ العشاء، وبعد أن ينفرد يسوع بنفسِهِ في بستان الزيتون ويُصلّي "يا أبتاه، إن شئتَ فأجزْ عني هذهِ الكأس! ولكن، لا تكنْ مشيئتي، بل مشيئتك" (لو،22: 43) ثم يعودُ إلى تلامذتِهِ فيجدهم نياماً، ويوقظهم" ما بالكم نائمين! قوموا وصلّوا لئلا تدخلوا في تجربة " (لو 22: 46)وبينما هو يحدثهم تُقْبِلُ جماعةٌ في مقدّمتها يهوذا، ويدنو هذا من يسوع ليُقبّله، فيقول لهُ يسوع: "يا يهوذا، أبقبلةٍ تُسلِمُ ابنَ البشر" (لو 22 : 48).

ويقبَضُ على يسوع ويدخلونَ به بيتَ رئيس الكهنة وينكرُهُ بطرس ثلاثَ مرّاتٍ قبل أن يصيح الديك، وتجري الأحداث التي نعرفها، فإذا بيهوذا لأسبابٍ كثيرةٍ وغامضةٍ (أهمّها شعورُهُ الشديد بالذنب، ويأسُهُ العظيم، وإهانة رؤساء الكهنة لهُ وطردهم إياه) "طَرَحَ الفضةَ في الهيكل وانصرف، ثمّ مضى وخنقَ نفسه" (مت 27:5).

ويذكُرُ سفرُ الأعمال أن ميتةَ يهوذا كانت شنيعةً "وإذْ سقطَ على وجههِ انشقَ من الوسط، فانسكبت أحشاؤهُ كلُها" (أ.ع1: 16- 20).

ولقد خضعت حكايةُ يهوذا الإنجيليّة إلى الكثير من الأخذ والرد، ودارت حولها في الأوساط المسيحيّة أفكار ونظرياتٌ كثيرة، منها ما يذهبُ إلى هلاكِهِ الأبدي عملاً بتحذير السيد المسيح له، ومنها ما يُبرِّئُهُ، و يرجّحُ أن يطالَهُ غفران يسوع، كما حدث لصالبيه ولمن أنكره... ومنها ما ذهَبَ مذهباً آخر تماماً، فقد رأى البعض

أن يهوذا إنما فعلَ ما أمرَ به، وإنّما فعلتهُ تلك لخدمةِ السيد المسيح وما إلى ذلك.

2ـ يهوذا الاسخريوطي ـ ليونيد أندرييف:

أنهى ليونيد أندرييف (1871 ـــ 1919) رواية "يهوذا الإسخريوطي" في أوائل عام 1907، وأندرييف قاص ومسرحي روسي من مواليد موسكو، له عديدٌ من الأعمال الأدبيّة الشهيرة منها "نحو النجوم ـ 1905" و"ساشا ـ 1906" وملك الجوع ـ 1908)، ومن الأعمال المسرحيّة المهمة "حياة إنسان ـــ 1906" و"الأقنعة السوداء - 1908" و"أنفيسا ـــ 1910" و"فالس الكلاب ـــ 1916" وغيرها.

في روايته القصيرة "يهوذا الإسخريوطي" التي لا تتجاوز صفحاتُها تسعين صفحة من القطع الصغير، تتربّع هذه الشخصيّة على عرش العمل، وتظلّ الشخصيّات الأخرى كلها ثانويّة حتى اللحظة الأخيرة، بما فيها شخصيّة يسوع المسيح التي لا تكاد تنبس بعبارة أو اثنتين خلال العمل كلّه، وتبدو حتى النهاية شخصيّة مضطهدة مسلوبة، ضحيّة لقوى جبارة غير إنسانيّة!

الخطُّ العامُ للروايةِ يسايرُ الروايةَ الإنجيليّة بكثيرٍ من تفاصيلها الدقيقة، ويكادُ لا يخرجُ عنها، إلا في مواضع قليلة سأشير إليها في حينه..

ها هو ذا الراوي يقولُ لنا ومنذُ اللحظاتِ الأولى إن الكثيرين قد أخبروا بسوء أن يهوذا شخصٌ سيءٌ جداً وينبغي الحذرَ منهُ وقد أجمعَ التلاميذُ وغيرهم أن هذا الرجلَ لا يمكن أن تنالَ عنهُ كلمة طيبة واحدة.يمعنُ الراوي في تقديمِ وصفٍ خارجي للشخصيّة وسيستمر بذلك على مدار العمل مُرسّخاً الصورة التي رسمتها الأناجيل ليهوذا؛ يقول:

"ولئن ذمّهُ الخيّرون قائلين إن يهوذا طماع يحب المال، غادر، ميّال إلى التصنّع والكذب، فإن الحمقى أيضاً كانوا ينعتونهُ بأقسى الكلمات. إذا ما سئلوا عنه. كانوا يقولون وهم يبصقون :إنه يثير الفتنة بيننا على الدوام. إن في ذهنه شيئاً وهو يتسلل إلى البيوت بهدوء العقرب، ويخرج منها بصمت، إن للصوص أصدقاء وللنهابين رفاقاً، وللكذابين زوجات يَقُلْنَ لهم الحقيقة، أما يهوذا فيضحك من اللصوص كما يضحك من الشرفاء، علماً بأنه يسرق بمهارة"(1).

وسيتابع الراوي ما تحكيه الناس عن يهوذا، فتارةً يحدثنا عن أخلاقه وتصرفاته ـ كما رأينا في المقبوس السابق ـ وتارة عن هيئته الخارجية : ".... وهو بمظهره أقبح من سكان اليهودية كافة".

كلا إنه ليس منا هذا الأمغر، يهوذا الإسخريوطي"(2)

وسيأخذ الكلام عن قسماته وصورته حيزاً غير قليل: "..... لم يكن الشّعرُ الأحمر القصير يخفي شكل جمجمته الغريب والشاذ، لكأنها مشطورة من الخلف بضربتين ثم أعيد تركيبها، كانت مشطورة إلى أربعة أجزاء بوضوح، وكانت تبعث على الشك، بل وعلى الاضطراب، فلا يمكن أن يكون وراء هذه الجمجمة هدوء أو رضى ....."(3)

وبعد قليل يتابع هذا الراوي التقليدي وصف سحنة يهوذا بالتفصيل :

".... كان مزدوجاً أيضاً وجه يهوذا. أحد جزئيه، ذو العين السوداء المحدّقة بحدّة، كان حياً نشطاً، تتكوّر بيسر ضمن تجاعيد متعرجة كثيرة العدد، أما الجزء الآخر فخلوٌ من التجاعيد، ملسٌ كأنه ميت، مستوٍ وجامد، ومع

أنه كان مساوياً في حجمه للأوّل، إلاّ أنهُ بدا ضخماً لاتساع العين العوراء المفتوحة. هذه العين المغشّاة بعكرٍ ضاربٍ إلى البياض، والتي لا تطبق لا في الليل ولا في النهار، كانت تستقبل الضوء والظلام بدرجةٍ واحدة، ولكن كان المرء لا يثق بعماها الكامل، رُبّما لأن رفيقة حيّة وماكرة كانت إلى جانبها"(4) ومع كلّ صفاتِهِ السيئة الخَلْقيّةْ والخُلُقيّة فقد قَبِلَهُ يسوعُ بين التلاميذ وقرّبَهُ منهُ، وكان يجلسُهُ إلى جانبه، ـ وقد امتعضَ التلاميذُ من ذلك، ورفضوا القادمَ الجديد، لكنّهم أذعنوا لرغبةِ المعلّم، وقبلوا يهوذا بينهم، كما يقبَلُ الصيّادُ في شبكتِهِ سمكةً قبيحةً أو إخطبوطا، كما عبّر بطرس.

وقد يلجأ الراوي إلى كشف جوانب خفيّة من شخصيّة يهوذا بأن يجعلها تتحدّث عن نفسها، مَرّةً بسخرية ومرّةً ثانيةً بصورةٍ حادة وقد يقدّمُهُ لنا من خلالِ أحاديث التلاميذ، أو عَبرَ حوارٍ يترك لنا أن نستنتجَ منْهُ شيئاً من سماتِ هذهِ الشخصيّة:

" ـ ولكن ألم يكن أبوك وأمك يا يهوذا أناساً طيبين؟

كان يهوذا يكوّر عينهُ الجامدة المفتوحة بسعةٍ وينظرُ بصمت:

- ومن كان أبي؟ رُبّما ذلك الرجل الذي كان يضربني بالقضيب، وربما يكون الشيطان أو التيس أو الديك. ترى، هل يستطيع يهوذا أن يعرف جميع من قاسمتهم أمه الفراش، إن ليهوذا آباءً كثيرين فأيهّم تقصدون؟"(5)

ومع انهماك الراوي بتقديم شخصيّة يهوذا للقارئ لم يكن يغفل عن تقديم شخصيّات التلاميذ الأخرى، تلك الشخصيّات التي تظلُّ مُخْلصة للرؤية الإنجيليّة، فها هي ذي شخصيّة توما الجديّة، الشكّاكة أو لنقل التي تبحث دائماً عن الأدلة، لتصل إلى قناعةٍ راسخة: نقرأ: "وحدَهُ توما كان يستمع إلى يهوذا بجديّة كاملة، فهو لم يكن يفهم النكات، والتصنّع والكذب والتلاعب بالكلام والأفكار، وكان يبحثُ في كلّ شيء عمّا هو أساسي وإيجابي. وكثيراً ما كان يقاطع جميع قصص الإسخريوطي عن الناس السيئين والسلوك السيئ بملاحظاتٍ عمليةٍ موجزةٍ:

- يجب أن تثبت ذلك. هل سمعتهُ نفسك؟ ومن كان حينئذٍ غيرك؟ ما اسمُهُ؟"(6)

إذاً، لم يكتفِ الراوي ومن خلفهِ الروائي برسم الشخوص من الخارج، فقد راحَ شيئاً فشيئاً ـ وإن كان بصورةٍ محدودة ـ يعمَلُ على رسمِ أعماقها؛ لكن طريقة تقديم الجوانب الذهنيّة والشعوريّة للشخصيّة ظلت تقليديّة إلى حدٍ بعيد.

وها نحنُ ـ وكلّما تقدمنا في قراءة الرواية ـ تتكشّف أمامنا شخصيّة يهوذا؛ وهي حتى اللحظة منسجمة مع الرؤية الإنجيليّة: إنّ الروائي يحاولُ ـ مثلنا تماماً ـ أن يفهم هذهِ الشخصيّة الإشكاليّة، إنّهُ يحاولُ جاهداً أن يسوّغ لها فعلتها الخطيرة، أو أن يعي ـ من وجهة نظرها هي ـ لماذا أقدَمت على ذلك الأمر الأقبح في التاريخ!!

ومن مُحاولاتِهِ تلك ما نلمسُهُ في حوار يدور بين توما ويهوذا، حين يحسّ الأوّل أن زميله يبكي وتصرفُ أسنانهُ بحدّة تحت الغطاء، فيقترب منهُ ويسألُهُ بعناد عن سبب حالهِ تلك، ويجيب يهوذا:

"لماذا لا يُحبّني؟ لماذا يحبُّ أولئك؟ ألستُ أجمل وأفضل وأقوى منهم؟ ألستُ أنا الذي أنقذَ حياته، بينما هربَ أولئكَ منحنين كالكلاب الجبانة؟

- لستَ على حق تماماً يا صديقي المسكين. إنكَ لستَ جميلاً على الإطلاق، ولسانك أيضاً كريه كوجهك. إنكَ تكذب وتغتاب على الدوام، فكيف تريد أن يحبّك يسوع؟

ولا يستمع يهوذا لكلام زميلهِ ويتابعُ حديثه، الذي يقطرُ حزناً وألماً بسبب إحساسهِ أن المعلم يفضّل عليهِ إخوانه، وأنه يحبهّم هم وهو الأجدر منهم بالحب والاهتمام:

"- لماذا هو ليسَ مع يهوذا وإنما مع أولئكَ الذين لا يحبّونه؟ جاءهُ يوحنا بحرذون فجثتُهُ بأفعى سامة. رمى بطرس الحجارة، وكنتُ مستعداً لأقلبَ الجبلَ من أجلِهِ!! ولكن ما هي الأفعى السامة؟ هي ذي مخلوعٌ سنّها، وهي ترقد قلادة حول الرقبة. وما هو الجبل الذي يمكن اجتثاثه باليدين ودوسه بالقدمين؟ لكنتُ أعطيتُهُ يهوذا الجريء والجميل يهوذا!! أمّا الآن فسوفَ يهلك، وسيهلك يهوذا معه!"

وسيذهب يهوذا أبعد من ذلك في تقديم دخيلة نفسه، وبالمقابل في تصوير يسوع، وفي اتهامه بالضعف والجبن:

"- الجميزةُ اليابسة التي يحبُ قطعَها ببلطة هي أنا، وهو قال هذا عنّي، لماذا لا يقطعها؟ أنهُ لا يجرؤ ياتوما. أنا أعرفُهُ، إنهُ يخاف يهوذا!! انهُ يختبئ عن يهوذا الجريء القوي الرائع أنهُ يحب الحمقى والخونة والكذّابين. أنت كذّاب ياتوما، هل سمعتَ بهذا"(7)

وتجري الأحداثُ التي عرفناها في الكتّاب، لكن الروائي يقدّمها أحياناً بصورةٍ جديدة.... ومنها مثلاً قصّة سرقةِ يهوذا الدنانير الثلاثة من الصندوق،

لقد فَعَلَ يهوذا ذلك فعلاً، لكنّه لم يأخذ المال لنفسه، بل قدّمه لتلك المرأة الجائعة، التي لم تأكل منذ ثلاثةِ أيام، رغم أنها كانت فاجرة! ولذلك وقفَ يسوع معهُ.

وعتب على التلاميذ لاتهامهم الباطل، ثم هل يسرق المرء نفسه المال الذي في الصندوق هو للجميع، "هل يمكن أن تسرق عندما لا يوجد ما هو لك وما هو لغيرك"(8)

ثم يقدّم لنا الراوي يهوذا شخصاً ذكياً جداً وخبيثاً جداً، لقد كان يعرف كيف يقول لكل واحد من التلاميذ ما يعجبه، ولكنه يحتفظ لنفسه بما يراه حتى اللحظة الحاسمة. ها هم التلاميذ يتنافسون فيمن سيكون إلى جوار يسوع، ويعدّ كل منهم فضائِلهُ وما قدّمَهُ ومقدار حبّه ليسوع، وهاهو يهوذا يقنعُ مثلاً كلاً من بطرس ويوحنا على حدا أنه هو المفضل وهو الذي سيكون في النهاية إلى جانب يسوع، حتى إذا احتكما إليه، نظرَ مالياً إلى عيني المسيح وكأنه يسألهُ عن رأيه، ثم قال بهدوء وتبجّح : "أنا".

في الفصل ذي الرقم [5] يذهب يهوذا إلى الكاهن الأول حنّان بدون أن يعلم به أحد، ويحدّثُهُ بالتفصيل عن نبوءة يسوع وعجائبه وعن كرهه الشديد للفريسيين ورغبتهِ في تدمير الهيكل وما إلى ذلك، وصولاً إلى رغبة يسوع في أخذ السلطة من أيدي الكهنة وبناء مملكتهِ الجديدة، وهنا يدورُ حديثٌ مهم، وهو يقدّم مقولة الرواية الأساس من وجهة نظري؛ حوار عن التلاميذ، وأنصار يسوع ولا بأس من إيراده كما هو :

" - ولكنّ عندهُ تلاميذ كثيرون كما يبدو؟

- أجل كثيرون.

- ولعلهم يحبّونه كثيراً ؟

- أجل يقولون أنهم يحبّونه. يحبّونه كثيراً، أكثر من أنفسهم.
- ولكن إذا أردنا أن نأخذه ألن يدافعوا عنه؟ ألن يقوموا بانتفاضة؟

ضحك يهوذا طويلاً بلؤم:

- هم أولئك الكلاب الجبناء الذين ما أن ينحني المرء لالتقاط حجر حتى يولون هاربين.هم!
- وهل هم سيئون هكذا؟ ـ سأل حنا ببرود.
- وهل يهرب السيئون من الطيبين، أم الطيبون من السيئين؟ هه!

إنهم طيبون، ولذا لن يظهروا إلا حين سيكون ضرورياً وضع يسوع في التابوت. وهم سيضعونهُ بأنفسهم، أما أنت فما عليك إلا أن تعدمه!

- ولكنهم يحبونه؟ أنت نفسك قلت.
- إنهم يحبون معلّمهم دائماً، ولكنّهم يحبونه ميتاً أكثر مما يحبونهُ حين يكون المعلم حيّاً يمكن أن يسألهم الدرس فيكون حالهم سيئاً.

أما حين يموت المعلّم فيصبحون أنفسهم معلمين ......"(9)

الحوار السابق يشكّل كما قلت مقولة العمل الرئيسة، يشكّل فكرة الرواية، فيما أرى، وصرخة يهوذا في وجهِ العالم كلّه، العالم الذي سماهُ "يهوذا الخائن".

ولهذا سنرى هذه الشخصيّة تُلّح على الكاهن حنّان، في لقائين تاليين للقبض على الناصري وإنزال العقاب به وحين يتحقّق هذا الكابوس يعيد لنا الروائي تقديم بعض الحوادثِ التي ذكرتها الأناجيل؛ فبطرس ينكّر المعلم ثلاثَ مَرات قبل أن يصيح الديك وينفض التلاميذ من حولِ المسيح... الروائي سيجعل يهوذا يتابعُ يسوع كظّلهُ، وفي الآن نفسه يراقب تحققَّ نبوءَتِهِ بشأن زملائِهِ ... لا أحد يقف إلى جانب المسيح كلهم هربوا... يهوذا يركض هائجاً مجنوناً، يظلُّ قريباً من المكان الذي راحوا يعذبونَ يسوع فيه، وفي أثناء ذلك وكثيراً من المرات يتخيّل أن من يضربونَ يسوع قد أدركوا من يكون وكفوّا عن حماقاتهم وسجدوا على ركبهم أمَامَه... لكن هيهات.. هاهم يزدادونَ قسوةً وحقداً؛ يهوذا نفسه، من سيأمَلُ حتى اللحظة الأخيرة أن الذين آمنوا بيسوع وصاحوا "أوْصنا ... أوْصِنا" لن يسمحوا للأشرار بصلبه وقتله وهاهوذا يعدو إلى جوارهِ ويتلّقى ضربات السياط، وأشد منها صراخ الكثيرين به "يهوذا الخائن" ... كان عدد الذين صاحوا ذات يوم بيسوع "أوصنا!" يزدادُ وعندها مضى يهوذا يفكّر.

"هكذا، هكذا!- فكّر يهوذا بسرعة، وأصاب الدوار رأسَه كالسكران ـ انتهى كل شيء. هاهم يصرخون: هذا يسوعنا، ماذا تفعلون، وسيفهم الجميع و...."(10)

لكن المؤمنين ساروا صامتين. يتصنعونَ البسمة وكأن هذا كلّه لا يمسّهم، كان بعضهم ـ وفق الراوي ـ يتكلم هامساً ويتحفظ، فتضيع أصواتهم في عجيج الحركة وصرخات الأشرار.

وحين يلاحظ يهوذا توما بين الناس يندفعُ نحوه فيفر الثاني، إلى أن يدركهُ بين جدارين قذرين:

"- توما! انتظر!

توقفَ توما ثُمَّ مد إلى الأمام يده، ونطقَ بمهابة:

- ابتعد عني أيها الشيطان.

طوّحَ الإسخريوطي بيدهِ مغتاظاً (......) قالَ يهوذا على عجل:

- اسمعْ إن عددكم كبير هنا. يجب أن تجتمعوا سويةً وتطلبوا بصوتٍ عالٍ : أعطونا يسوع، إنهُ لنا، ولن يرفضوا طلبكم ولن يجرؤوا. هم أنفسهم سيفهمون...

- ماذا تقول! ماذا تقول، ـ طوّحَ توما بيدهِ حازماً، ـ ألا ترى ما أكثر الجنود المسلحين وخدم الهيكل هنا، ثُمَّ إنّ المحكمة لم تنعقد بعد، وليس علينا أن نُعيق المحكمة، فهي ستفهم أن يسوع بريء وتأمر بإطلاقهِ في الحال."(11)

وييأسُ يهوذا من توما، الذي أحَالَ القضيّة إلى القاضي في السماء فيما لو انجرّ قاضي الأرض لموقف الكهنة. ويعدو مبتعداً متابعاً الحشد الذي يسوق يسوع، وحين يقفُ الجميع بين يدي بيلاطس الحاكم الروماني يفكّر يهوذا بفرح "هكذا. لقد انتهى كل شيء. إنهم سيفهمون الآن"(12)

وحين يغسل بيلاطس يديهِ بالماء ويقول لهم "إنني بريءٌ من دم هذا البار. فانظروا" ويرفع يديه، يرتمي يهوذا على قدمي بيلاطس مقبلاً رجليه ويديه، ولا يتوقفُ عن التفكير بأن الأمل لم يفت، وأن الناس والتلاميذ حين يرونَ الصليب والمسامير سيفهمون ... وعندئذٍ سيندفعون لإنقاذ يسوع...

وسيستمر بالعدو والصراخ... حتى عندما تُدّقُ المسامير في كفي يسوع وفي قدميه... وحتى حين يُرفعَ الصليب... وحتى حين يبدأ الجسد بالموت شيئاً فشيئاً...

وها هوذا يقول لأم المسيح الباكية:

"تبكين، أيتها الأم؟ فلتبكي، فلتبكي، وطويلاً ستبكي جميع الأمهّات،

إلى أن أجيء مع يسوع ونحطم الموت".(13)

هل هو مجنون؟ هل هو نادم ويحاول أن يكفّر عن خطيئة...

أم أن تلك النظرة العميقة التي ألقاها عليهِ يسوع يومَ فَصَلَ بين التلميذين المختلفين فيمن سيقف إلى جانب يسوع أخيراً... كانت إيماءة واضحة بأن يفعل ما ينبغي لهُ فعلهُ...

هل أوحى إليهِ يسوع بأن يذهبَ إلى الكهنة ويبيعه لهم...

أم أنّه خانه فعلاً ليثبت لهُ وللتلاميذ أنّهُ هو وحدهُ يهوذا الأكثر إخلاصاً من الجميع وهو الذي بقي إلى جانبه.. وسيتبعُهُ إلى الموت ليعود مَعَهُ من جديد؟!

كلها أسئلة توحي بها الروايّة ولا تجيب عنها صراحةً...

سيعودُ يهوذا إلى الكهنة... ويرمي الفضةَ في وجوههم وهاهو ذا يذهبُ إلى جبلٍ فوق أورشليم، حيثُ حددَّ ومنذُ زمن تلكَ القمّة التي سينتحر عليها بعد موت يسوع، كانت تنتصب هناك شجرة عوجاء تكاد تكون يابسة تماماً، أختارها يهوذا ليعلّقَ أنشوطتَهُ على غصن يتجهُ نحو أورشليم.. ثم هاهو يقول:

"كلا إنهم رديئون جداً بالنسبة ليهوذا، هل تسمعَ يا يسوع؟

هل ستصدّقني الآن؟ إنني ذاهبٌ إليك. استقبلني بحنان، لقد تعبتُ جداً سنعود سويّةً فيما بعد، متعانقين كشقيقين، إلى الأرض".(14) وقفزَ بعد أن وضعَ عنقه في الأنشوطة... وظل طوال الليل يتأرجح كثمرةٍ مريعة فوق أورشليم .

لقد لاحظَ القارئ أن سويّة العمل الفني بدأت ترتفع كلّما اقتربنا من النهاية، وفي الربع الأخير تركَ الروائي لشخصيّة يهوذا أن ترسُمَ نفسها وخَصها من سلطةِ الراوي إلى حدٍ ما.. لقد عَبّرت عن نفسها بحوارٍ ذاتي بصوتٍ عالٍ، وفعلت ذلك مرتين أو ثلاثة بمنولوجٍ داخلي عميق، كما جعلها ترسُمُ نفسها من خلالِ حركتها وإسهامها في تنامي الحدث وموقفها من التلاميذ والكهنة وبيلاطس ومريم، وظلت الشخصيّةُ إلى حدٍ بعيد إشكاليّة، ومتعدّدة القراءات وإن كان قد غَلّبَ على موقف الروائي التعاطف معها، وتلمسَ المسوغات لتصرّفها!

3- "أولاد حارتنا"- نجيب محفوظ

قد يتساءَلُ الكثيرون، حتى الذين قرؤوا رواية "أولاد حارتنا" أين ظهرت شخصيّة يهوذا في هذهِ الرواية؟! أو ـ على الأقل ـ أين تجلّى حضور هذه الشخصيّة؛ التي لم يُشرْ إليها العمل على ما رأينا؟! وأصحابُ هذه التساؤلات فيما لو طُرحتْ، محقّون إلى حدٍ بعيد.

رواية "أولاد حارتنا"، التي أبدعها الروائي العربي المصري المولود سنة 1911 وخريج قسم الفلسفة / كليّة الآداب 1934 تمثّل انتقالاً فنيّاً واضحاً للكاتب نفسه من تخوم الواقعيّة الحيّة، التي تمثلت في "القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي" و"زقاق المدق" و"بداية ونهاية" و"الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكريّة)" إلى فضاءات الرمزيّة.

وقد جاءت "أولاد حارتنا" بعد صمت نجيب محفوظ، أو لنقل وهذا أصحّ : عمله الصامت حوالي سبع سنوات (1952 ـــ 1959)، ويرى بعض النقاد "أن صمت الكاتب كان إعلاناً عن نهاية المرحلة الواقعيّة في أدبه، وقد عبّر عن هذا بقوله فيما بعد أنه حين ذهب المجتمع القديم ذهبت معه كل رغبة في نقده"(15)، وبقي الشغل الشاغل له ـ شأنه شأن الكتّاب الكبار ـ البحث عن أشكال جديدة للكتابة "تتلاءم مع حركة التطور في الواقع، وحركة الفن في العالم، وهذا جانب مهم من أسرار مرحلة الصمت التي أعطته فسحة أمل لتأمل تجربة الثورة وأثرها على المجتمع"(16)، وقد صرح الروائي نفسه ذات يوم :

"بدأت أشعر بأن الثورة التي أعطتني الهدوء والراحة قد بدأت تنحرف وتظهر عيوبها، بدأت تناقضات كثيرة تهز نفسي وبخاصة عمليات الإرهاب والتعذيب والسجن، ومن هناك بدأت أكتب روايتي الكبيرة "أولاد حارتنا"، والتي تصوّر الصراع بين الأنبياء والفتوّات... كنت أسأل رجال الثورة: هل تريدون السير في طريق الأنبياء أم الفتوّات؟"(17).

وإذا كان هذا هو السبب المباشر للبدء بكتابة "أولاد حارتنا"، فإن أسباباً بعيدةً ـ ربما أكثر عمقاً ورسوخاً ـ كمنت خلف عملية الكتابة ووجدت لها ظهوراتٍ وتجلّياتٍ في أقسامها، يأتي في مقدمتها ذلك التساؤل الذي ساقه الروائي في "الافتتاحيّة" على لسان الناس في حارته، حارته التي سنكتشف أنها ترمز إلى الدنيا كلها : "هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق (....) جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات (....) وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات ..... كلما ضاق أحدٌ بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة، من ناصيتها المتصلة بالصحراء وقال في حسرة : "هذا بيت جدّنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقّو أوقافه، فلماذا نجوع؟ وكيف نضام؟"، ثم يأخذ في قص القصص والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد"(18)

إنها إذن ـ وكما ستثبت أقسام الرواية ـ مسألة الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين الأخيار والأشرار، إنها الثنائية التناقضيّة التي شغلت بال البشريّة وستفعل إلى أبد الآبدين، وخلال ذلك تنتصر الرواية للخير والعدالة والجمال في وجه الظلم والشر والقبح وتدعو في القسم الأخير "عرفة"، إلى عدم الركون للغيبيات، و إلى استخدام العلم والمعرفة، في اكتشاف أسرار الحياة والطبيعية وتوظيفها من أجل خدمة الإنسان.

تألفت الرواية من خمسة أقسام، جاءت على النحو التالي : أدهم ـ جبل ـ رفاعة ـ قاسم - عرفة، وحملت أسماء الشخصيات الرئيسة في كل قسم، وقد أسميتها أقساماً وليس فصولاً، لأنها تصلح أن تكون رواياتٍ مستقلة، قائمة بذاتها وما من رابط بينها إلا البيت الكبير، بيت الجبلاوي.

القسم الذي يعنينا في بحثنا هذا هو الذي يحمل عنوان "رفاعة" ....

وكما ربط القارئ بعد بضعة سطور من كل قسم بين أدهم وآدم ـ أميمة وحوّاء ـ إدريس وإبليس ـ قدري وقابيل ـ همام وهابيل؛ فسيكتشف على الفور العلاقة الرمزيّة الواضحة بين رفاعة ويسوع ... لقد ظلّت الرواية في مسارها الفني السردي مخلّصة للمرجعيّة التاريخيّة الدينيّة، وتطابقت الأحداث الكبرى في الرواية بمعادلاتها المعروفة في التاريخ الديني، وما استطاع الروائي، بل ما أراد أن يخرج بشخصياته الرئيسة في العمل (أدهم / جبل / رفاعة / قاسم) عن سيرة الشخصيّات التي ترمز إليها في الرسالات السماويّة، والكتب الدينية المنبثقة عنها .

يبدأ القسم المعنون بـ "رفاعة" بمشهد هروب امرأة شابة حبلى مع المعلم شافعي النجار من بطش فتوة الحي زنفل ورجاله على جنح الليل، وسيسكنان في حي سوق المقطّم وهو المكان الذي كان (جبل ـ موسى) قد لجأ إليه حين اشتدت عليه الأمور .

في الفصل التالي أي بعد حوالي صفحتين فقط يقدّم لنا الراوي المعلّم شافعي وعبدة ومعهما الشاب رفاعة وهم يعودون إلى حيّهم، بعد أن استبدل الزمن فتوة الحي زنفل بآخر يدعى خنفس، وهنا يبدأ الراوي وصف الملامح الخارجيّة لرفاعة :"وبدا رفاعة بقامته الطويلة وعوده النحيل ووجهه الوضاء فتىً جذاب المنظر ينضح بالوداعة والرقة، غريباً في الأرض التي يسير فوقها"(19)، وسيكون أوّل ما يلفت انتباه الفتى رفاعة في الحارة هو البيت الكبير الذي يقف عند رأس الحارة منفرداً بكل ما يعنيه ذلك في بعده الرمزي، وسيرنو إلى بيت الجد الجبلاوي طويلاً ثم يسأل :

"ـ بيت جدّنا؟

فقالت عبدة بابتهاج :

نعم، أرأيت ما حدثتك عنه؟ فيه جدّك، صاحب هذه الأرض كلها وما عليها، الخير خيره، والفضل فضله، ولولا عزلته لملأ الحارة نوراً، وأكمل عم"شافعي ساخراً :

وباسمه ينهب ناظر الوقف إيهاب حارتنا، ويعتدي الفتوّات علينا"(20).

لقد لخصت هذه العبارات البسيطة حال حارة جبل، وأوجزت كل ما عرفناه سابقاً في الأسفار القديمة .

بعد ذلك تحاول الأسرة أن تنخرط في حياة الحارة، وفي علاقاتها الاجتماعية والاقتصادية،

وستكون الأسرة الأقرب إلى عبدة والمعلم شافعي ورفاعة هي أسرة جواد الشاعر؛ جواد الذي يتحسّس وجه رفاعة ويلعن :

" ـ بديع بديع ما أشبهك بجدك"(21)، والمقصود (الجبلاوي)، وهي إشارة خفيّة إلى المعتقدات المسيحيّة .... التي ترى المسيح ابن الله .

سيكون اللقاء الأول بين رفاعة ووالديه من جهة وفتوة الحارة الجديد خنفس غير مريح على الإطلاق، ستحمل كلمات خنفس تهديداً واضحاً للمعلم شافعي، فيما لو خرج عن الطاعة، في حين ستحمل نظرات ابنته عيشة التي تشيّع بها عبور رفاعة الكثير من الإعجاب والرغبة في التقرّب.

لكن الفتى لن يأبه بها، في حين ستلفته نظرات فتاة أخرى اسمها ياسمينة، تقول الرواية:

"ومضى شافعي وأسرته وسط الأصحاب إلى دهليز ربع النصر، ليتسلّم مسكّناً خالياً دلّه عليه عم جواد، وتراءت في نافذة مطلّة على الدهليز فتاة حسناء ذات جمال وقح، وقفت تمشّط شعرها، فلمّا رأت القادمين تساءلت في دلال :

من القادم كالعريس في الزفّة ؟

فتضاحك كثيرون، وقال رجل :

جار لك جديد يا ياسمينة ـ سيقيم في الدهليز أمامك .

فهتفت ضاحكة :

- ربنا يزيد في الرجال!

ومرّت عيناها بعبدة دون اكتراث، لكنّها وقفت على رفاعة باهتمام وإعجاب. ودهش رفاعة لنظرتها أكثر من دهشته لنظرة عيشة بنت خنفس، وتبع والديه إلى باب المسكن المقابل لمسكن ياسمينة على الجانب الآخر للدهليز، وصوت ياسمينة يغنّي :"آه من جماله يامّة"(22)

وياسمينة هذه ستؤدي دوراً كبيراً في تقرير مصير رفاعة، ياسمينة التي يراها القارئ صورةً جديدةً عن مريم المجدليّة، ولاسيما في الجزء الأول من حياة المجدليّة سيحمّلها نجيب محفوظ في قادم فصوله ملامح شخصيّة هي أبعد ما تكون عن المجدليّة، في خطوةٍ فنيّة محيّرة ....

محفوظ الذي بدا مُخلصاً للإبقاء على التشابه الشديد في مسيرة حيواتِ شخصياته الرئيسة وسير حيواتِ الأنبياء الذين ترمز إليهم تلك الشخصيات يُقرّر فجأة أن يُلْبِسَ جَسَدَ ياسمينة الرقيق لشخصيتين كانتا مختلفتين تماماً في علاقتهما مع المسيح وفق الأناجيل؛ إنهما شخصيتا مريم المجدليّة ويهوذا في الآن نفسهُ وسأوضح الأمر بَعدَ قليل.

اختار رفاعة لنفسهِ طريقاً مختلفةً عن طرقِ من سبقهُ من "أولاد الحارة الأماجد" أمثال أدهم وجبل، وكذلك ستكون الطريق مختلفةً ـ كما سنرى في القسمين الأخيرين ـ عن طريقي قاسم وعرفة.

لقد أثارت أمّ بخاطرها ـ زوج الشاعر جواد خيال الفتى رفاعة "كما لم يُثِرهُ شيءٌ من قبل اللهم إلا صورة الواقف (الجبلاوي) المرسومة على جدار الحجرة في بيت الشاعر جواد (...) بدت لهُ أحاديثُها عن العفاريت غاية في الأهمية(...) ولم تزايل وعيَهُ حتى في الأوقات السعيدة التي ترددَ فيها على مقاهي الحارة واحدة بعد أخرى (...) لكلِ إنسانٍ عفريت هو سيّده، وكما يكون السيّدُ يكون العبد. هكذا تردّد أم بخاطرها. وكم من ليلةٍ قضاها في حضرة الست، يتابع دقات الزار ويشهد ترويض العفاريت... الخ"(23)، وسيعتقدُ رفاعة أن بإمكانهِ تطهير الحارة من الشرور، فيما لو تمكن من طردِ الأرواح الشريرة من جسومِ

أهلها، وسيثني على عملٍ أم بخاطرها لأنّ "أحكم ما في عملها أنها تهزمُ الشر بالطيب الجميل "(24)، وهذه الحكاية مأخوذة كما سيلاحظ الجميع من حالات عديدة خلّص فيها يسوع المرضى من عفاريتهم و أمراضهم.

وسيبدأ عملهُ هذا دؤوباً متفانياً تاركاً خلف ظهره حرفة أبيه (النجارة)، حتى إذا كان عائداً عند منتصف الليل من بيت الشاعر وجلس يرتاح أسفلَ سور البيت الكبير المشرف على الخلاء؛ سَمعَ صوتاً غريباً كأنما يحدثُ نفسهُ في الظلام، ثمّ أدرك أن الصوت هو صوت الجد الجبلاوي، فجاءَ في الحوار ما يعزّز رغبة رفاعة في اختيار طريقهِ، قال الجبلاوي: "فأما جَبَلَ فقد قام بمهمتِهِ وكان عند حسن الظن به، ولكن الأمور ارتدت إلى أقبح مما كانت عليهِ"(25)، فيجيب رفاعة : "يا جدي، جبل مات، وخَلَفَهُ آخرون، فمد إلينا يدك"(26)، فأجاب الجد: "ما أقبحَ أن يطالبَ شاب جدهُ العجوز بالعمل، والابن الحبيبُ من يعمل"(27)، فيقولُ رفاعة: "وما حيلتي حيال أولئكَ الفتوّات أنا الضعيف؟"، فيجيب الجبلاوي "الضعيف هو الغبي، الذي لا يعرف سرّ قوتهِ، وأنا لا أحب الأغبياء"(28).

وبناءً على هذا الحديث بين الاثنين، ينطلقُ رفاعة في طريق يظنّهُ غير خطير فهو بعكس أدهم وجبل وسواهما؛ إنّه لا يفكّر بالوقفِ، بل بالسعادة؛ يقول للعم شافعي:

"إنـي آخر من يدعو إلى قتال في سبيل الوقف، الوقفُ لا شيء يا أبي، وسعادة الحياة الغناء هي كل شيء، ولا يحول بيننا وبين السعادة إلا العفاريت الكامنة في أعماقنا"(29).

وسيلتفُ البعض حول رفاعة ويصبحُ لَهُ أصدقاء ومريدون، ولاسيما عندما يترك حي آل جبل ويذهبُ إلى حيٍّ آخر معظم أهله من الفقراء وذلك بعد أن أنقذَ ياسمينة من البشر الذين تجمهروا لقتلها؛ لأن أحدهم قبض عليها وهي تخرجُ ليلاً من بيت بيّومي فتوة البلد، وكانَ ثمن إنقاذها ـ الذي يشبه إنقاذ المسيح لتلك المرأة الخاطئة ومنع الناس من رجمها ـ أن يتزوّجها ويخرج بها من الحارة، وحين عرفت المرأة ياسمينة أن رفاعة تزوجها لإنقاذها فقط، وأنّه لن يمسّها أو يقترب منها كرهت ذلك، وواصلت علاقتها مع الفتّوة بيومي.

من الناس الذين عالجهم رفاعة، اصطفى نخبةً أصبحوا أخوةً له وهم زكي وحسين وعلي وكريم، وقد أحبّوه حبّاً جماً ورأوه مصدر سعادتهم وسرها.

وتركوا ما كانوا فيه، وانصرفوا للأخذ عنه، ولاسيّما فكرة المحبّة والشفقة "وغداً عندما يلمس الأقوياء سعادة الضعفاء، سيدركونَ أن قوتهم وجاههم وأموالهم المغتصبة لاشيء"(30).

وسيطلب رفاعة من تلامذتهِ هؤلاء أن يساعدوهُ وأن يحذوا حذْوَهُ:

"ولكني لا أكفي وحدي لعلاج أهل حارتنا، آن لكم أن تعملوا بأنفسكم، وأن تتعلموا الأسرار لتُخلّصوا المرضى من العفاريت"(31).

ولا تخفى على القارئ نقاط التشابهِ والوصل بين أخوة رفاعة هؤلاء وتلامذةِ السيّد المسيح، وبين الأفكار التي طرحها رفاعة وأفكار وتعاليم السيد المسيح، لكن الطريف في الأمر أن شخصيّة يهوذا التي هي موضوع بحثنا لم تظهر بين أخوة رفاعة من الرجال، بل ستظهرُ في شخصيّة ياسمينة، التي أحسسنا منذُ البداية أنها ترمزُ إلى المجدليّة، مع اختلافٍ كبير في مفاصل

كثيرة أهمها أن المجدليّة أحبّت يسوع، وكانت واحدة من تلامذتِهِ المخلصين، ولم تبعْهُ لأعدائهِ. في حين أن ياسمينة ما أحبت رفاعة رغمَ إنقاذِهِ لها من الموت، وعند أقرب فرصة خانتْهُ وكشفت لبيّومي خطتَهُ وخطة رفاقِهِ في مغادرة الحارة، بعد أن كانت قد سرّبت أيضاً خبرَ اتصال رفاعة بالجد الجبلاوي، فإذا بفتوات الحيين وفتوة الحارة بيومي، قد اجتمعوا وتدارسوا الأمر، وربما بالاتفاق مع ناظر الوقف، ووجدوا - على ما يبدو- أن رفاعة يشكّل تهديداً لهم جميعاً وأنهُ يخفي طمعاً بالوقفِ كما كان شأن من سبقوه من أمثال جبل. وسنستحضرُ في أذهاننا تلك المحاكمة التي أجراها بيلاطس ليسوع، حين يضعنا محفوظ أمام محاكمةٍ مشابهة تماماً؛ هاهو بيومي يستدعي رفاعة فيجلسُ مشرق المحيّا أمامه، فيتفرّس في وجهِ الفتى الجميل المطمئن وهو "يعجب كيف أمسى هذا الطفل الوديع مصدراً للقلائل المفزعة"(32).

ويدور حديث فيه الكثير مما يُذكر بحديث بيلاطس ويسوع، لكن الفارق الواضح هنا أن بيومي يبدو شديد الكرهِ لرفاعة، وراغباً في قتلِهِ وحاقداً عليهِ، في حين أن بيلاطس كان لا يرغب بإصدار الحكم بقتل يسوع وتبرأ من دمِهِ.

حين يعود رفاعة إلى بيتِهِ ويلتقي أخوته زكي وعلي وحسين وكريم ويعانق واحدهم الآخر بمحبّة يسرد عليهم بحضور ياسمينة ما كانَ من أمرِهِ مع بيومي وخنفس.

وإذا كانت وجوه الجميع قد تجهّمت فإن ياسمينة ستتساءل عمّا يمكن أن يتمخض عنهُ ذلك الموقف الدقيق؟ وتقول لنفسها "أليس هناك حلٌّ يقي الرجل الطيّب دون أن يهدّد سعادتها"(33)، والمقصود هنا علاقتها بـ بيومي، وهذا يذكرنا بشيءٍ من الصراع الذي كان يضطرمُ في نفس يهوذا حين وشى بيسوع. وحين يتساءلونَ عن طريقة مواجهةِ الأمر ويطلبونَ رأي المعلّم، نسمعهُ يقولُ لهم:

"لا تفكروا في العراك فإن الذي يشقى لإسعاد الناس لا يهونُ عليهِ سفكُ دمائهم"(34). وهو نفسه موقف يسوع، حين يحاولُ أحد تلامذتِهِ استخدام السيف لمواجهة الحراس ساعة جاؤوا يقبضون عليه.

إذاً سيقبضُ الفتوات على رفاعة، وسيفرُ أصحابُهُ كما فعَلَ أصحاب يسوع وسينكرهُ أحدهم، فإذا ما اقتيدَ في طريقهِ إلى هلاكهِ - كما اقتيد يسوع حاملاً صليبه - ومَرَّ إلى جوار البيت الكبير، ارتفعت عيناهُ نحو البيت متسائلاً" تُرى هل يدري جَدّهُ بحالِهِ؟ إن كلمة منهُ تستطيع أن تنقذه من مخالب هؤلاء الجبارين وترد عنهُ كيدهم، إنهُ قادرٌ على أن يُسمعهم صوتُهُ كما أسمَعَهُ إياه في هذا المكان"(35)، وهذا يذكرنا بعبارة يسوع الشهيرة:" يا أبتاه إن شئت فأجز عني هذه الكأس"(36)، لكن الجبلاوي لا يحرك ساكناً، ولن يفعَلَ حين تهوي "النبابيت" على رأس رفاعة وجسده وهو يصيح "يا جبلاوي !!"، لقد آثر الجدُّ- كما فعَلَ الربُّ في الإنجيل - أن يتركَ ابنهُ وحيداً أمام جلاديهِ، ولم يبعدْ تلك الكأس المرّة عن فيه!

وإذا كان يهوذا المعروف قد آثرَ أن يشنقَ نفسه، فإن (ياسمينة / يهوذا) ستذوقُ المصيرَ نفسه، لكن على يديّ علي أحد المخلصين لرفاعة، ولن تجديها نفعاً توسلاتُها : "أعتقني إكراماً له فإنهُ لم يكن يحبُّ القتلَ ولا القاتلين"(37)، أو صرخاتُها بأنها بريئة ولا ذنب لها بمقتل رفاعة. وسيجدُ الناس جثّتَها ملقاةً على بابِ عشيقها بيّومي، كما ألقيت جثة يهوذا في وادي الموتِ ولم يدفنها أحد!

ثم ستتابعُ الأحداثُ في الرواية قريبةً جداً من الأحداثِ في الإنجيل.

السؤال الطريف هنا: لماذا لم يكلّف محفوظ شخصيّة أخرى غير شخصيّة (ياسمينة/ المجدليّة) بأفعالِ يهوذا؟!، لماذا اختار لياسمينة هذا الدور؟ هل المسألةُ تتعلقُ بما انغرسَ في وعي العرب الشرقيين وأدبهم الشعبي من دهاء المرأةِ، ومكرها، وقدرتها على الخيانة!! وهو ما انتقلَ بصورةٍ غير مباشرة إلى وعي الكاتب الباطني وخرجَ على الصورة التي رأيناها؟! أما كانَ بإمكان محفوظ أن يتّخذ من شخصيّة زكي أو حسين أو خالد أو غيرهم معادلاً رمزياً لشخص يهوذا؟! بالطبع كان هذا ممكناً!

لكنّ الأهم وبمعزل عن المرجع التاريخي أو الديني الخارجي (وهو ما كبلّ محفوظ في كثيرٍ من مفاصلِ العملِ وحدّ من انطلاقة خياله): ألم يكن هذا الحل الفني الذي اختارهُ الروائي وهو العليمُ بالأناجيل والعهد القديم وقصص الأنبياء مقنعاً فنيّاً؟ وربّما ـ وضمن سياق الحكاية التي بناها ـ أكثر نجاحاً من تكليف رجلٍ بأعمالِ يهوذا؟!

الحقيقة أنني أميل إلى هذا الرأي فلقد كانت شخصيّة ياسمينة مقنعة أكثر من معظم شخصيات العمل، وهي من الشخصيّات القليلة التي كسرت أفق توقع القارئ؛ ربما لأنها ـ كما بيّنت ـــ مزجت بين صفات المجدلية ويهوذا ،وخرجت بالنتيجة عن سيرة كل منهما منفرداً، لتقدّم للقارئ أنموذجاً يأخذ من الشخصيتين ملامح محددة، ولكنه لا يماثل أو يطابق أياً منهما.

4ـ الإنجيل يرويه المسيح ـ خوسيه ساراماغو:

رواية "الإنجيل يرويه المسيح" هي واحدة من أهم أعمال الكاتب البرتغالي خوسيه ساراماغو (1922 ـ 2010)، الحائز على عديدٍ من الجوائز الأدبية، و منها جائزة نوبل 1998، عن روايته "سنة موت ريكاردو ريس".

و"إنجيل" ساراماغو هذا ما هو ـ وفق تعبير الروائي نفسه ـ إلا مُحاولة "لملء المساحات الخالية بين الحوادث المختلفة التي حدثت في حياة المسيح؛ كما رويت في الأناجيل الأخرى وبعض التأويلات الشخصيّة "(38) من قبل الكاتب.

لكن قراءةً متأنية للعمل ستبيّن لنا أن المسألة ليست مجرد ملء مساحاتٍ خاليّةٍ من سيرة السيد المسيح! قد يكونُ العملُ بصورةٍ ما، وفي وجهٍ من وجوههِ واحداً من جملة أعمالٍ روائية انبرت لإعادة كتابة حياة يسوع روائياً مستفيدةً من الأناجيل الأربعة، وما اكتشفَ بعدها من أناجيل قد تكون منحولة، ومن كتابات لاهوتيّة قديمة، لكننا في حقيقة الأمر أمام عمل روائي بالدرجة الأولى لا تشغلُهُ هموم التأريخ إلا قليلاً، ويُعلي من شأن الصنعة الفنيّة وجدارة التخييل وحقه على حساب ثنائية الحقيقي والزائف، في انتصارٍ واضح خلال ذلك كله للإنسان، لطبيعتهِ الأرضيّة قبل توقهِ السماوي، لبشريّتِهِ قبل طموحهِ الإلهي! ساراماغو في هذا العمل مهمومٌ بالبحث فنيّاً عن "يسوع الإنسان" كيف كان من الممكن أن يكون في حياتهِ الفعليّة، كيف كان يأكل ويشرب، ويحبّ، ويحلم، وما هي الأفكار والهواجس التي شغلته، وكيف كان يتمرّد أحياناً، ويركن أخرى، كان يبحث عن كل ذلك، وليس عن يسوع في الأناجيل المعروفة، أو يسوع كما تقدّمُهُ الكنيسة!

ولهذا أثارت الرواية المذكورة منذُ صدورها عام 1991 ردودَ أفعالٍ عنيفة ومتباينة، كان أشدها موقف الكنيسة الكاثوليكيّة، التي استنكرتها واتهمتها بالتجديف والإساءة لشخصية المسيح، وحاربتها الحكومة البرتغاليّة وحالت دون ترشّحها لنيل جائزة الأدب الأوربيّة الرفيعة لعام 1992، ما جعل الروائي يغادر بلادهُ ويختارُ منفىً لـهُ في إحدى جزر الكناري الإسبانيّة حتى لحظة وفاته، وهو موقف يذكرّ أيضاً بمواقف المؤسسات الدينيّة من رواية كازنتزاكي " الإغواء الأخير للمسيح ـ 1955" ومن صاحبها !

ولدى الغوص في متن هذا العمل ــ الذي يتابعَ فيهِ الروائي حياة يسوع منذ كانَ نطفةً حتى لحظة صلبهِ ــ يتملكنا إحساسٌ بوجود رغبةَ طاغية لدى الروائي في إخضاع الحوادثِ التاريخيّة المعروفة، تلك التي صاغها الكَتَبةُ في أزمنةٍ مختلفة، وفق اعتباراتٍ متباينة لإزميلِ ومطرقةِ المخيّلةِ الإنسانيّة، التي تحاول أن تبني واقعاً آخر، واقعاً فنيّاً متخيّلاً هذهِ المرّة، يعيدُ النظر بكل ما سبق وفق قوانين أخرى تماماً لا تخضعُ لسلطانِ المقدّس والمحّرمات وما إلى ذلك، بقدر ما تخلص لجوهرِ الإنسان نفسه.

رواةُ ساراغو في هذا العمل (وربما في كثير من أعماله) مغرمونَ باستنطاق التفاصيل الصغيرة ... هانحنُ ومنذ اللحظةِ الأولى في الإنجيل الجديد أمامَ الكثير منها .يتخيلها الروائي وتكتسب على لسانِ الساردِ معقوليتها بل وتلبسُ ثوب الإقناع، وهي خلال ذلك وعبَرَ تراكمها وتتابعها وتناسُقها تكبرُ وتستوي عالماً فريداً يطيحُ بكثير من الأحكام المسبقة، والآراء السالفة التي رسخّتها جهاتٌ ومؤسسات ما، بدءاً من أهواءِ الكتبةِ وأمزجتهم في الأزمنة السالفة وصولاً إلى زمننا الراهن!

الروايةُ ـ وهو أمرٌ ما كنتُ أتمناه، لكنه يخضعُ لإرادة الكاتب لا شك ـ أهملت شخصيّة يهوذا الأسخريوطي كثيراً ــ في حين اشتغلت بعمق على الشخصيّة الرئيسية: يسوع، وعلى شخصيّات: الشيطان الذي جسّدتُهُ مَرّةً بصورة شحاذ، وأخرى بصورة راعٍ (باستور) رافق خلق يسوع منذُ خَلَطَ الربّ "بذورَهُ مع بذور يوسف النجار " حتى صَلبهِ، والمجدليّة ومريم أم يسوع، ويوسف النجار بدقائق حياتهِ ومعاناتهِ وكابوسهِ البغيض، بأنه قادمٌ مع جنودِ هيرودس لذبح ابنهِ، ذلك الحلم الذي لم يفارقه إلا حين صلبهُ الرومان، فإذا بهِ ينتقلُ إلى"ابنهِ" يسوع ويلازمُهُ أيضاً حتى النهايّة بصيغ قد تتبدّل، حتى أن ساراماغو يخصُّ شخصيّة ذلك الرب بحضورٍ غير قليل في العمل، لكنهُ حضورٌ غريب، غير مُريح، إننا ـ مع ساراماغو ـ أمام إلهٍ قبليٍّ يطمح لتوسيع نفوذهِ، فهو لا يريد أن يظل إلهاً لليهود فقط ولهذا عليهِ طرد الآلهة الآخرين والسيطرة على شعوبهم مهما كان ثمن ذلك، بل ولو كان الثمن حياة ابنهِ يسوع. إنها صورةُ "يهوه"، التي رسخها العهد القديم في الأذهان؛ ولك أن تقرأ صفحاتٍ كاملة ليست إلا سجلاً بأسماء الشهداء وطرقِ قتلهم ممن يقول الرب إنهم لا بد أن يلقوا مصيرهم المحتوم، في سبيلهِ(39).

ولقد أرادَ ساراماغو أيضاً فيما أراد أن يقدّم لنا معتقدات وعادات أهل اليهوديّة خلال كل ذلك، وأحياناً بصورةٍ لا تخلو من السخرية، فيوسف النجار حين ينتهي من مضاجعةِ زوجتهِ يرفعُ صلاته التي اعتاد الرجال اليهود أن يرددوها في مثل ذلك المقام إلى ربهِ: " أشكرك يا إلهي العظيم، يا ملك الكون لأنكَ لم تجعلني امرأةً".

وعند تناول الطعام يقوم الرجل بذلك أولاً، فإذا فرغ جاءَ دور زوجتهِ فتناولت طعامها! أما طريقة تقديم الأضحيات في الهيكل فهي مخيفة وبدائية جداً وما إلى ذلك..

في نهاية الفصل قبل الأخير يَظهَرُ يهوذا الإسخريوطي للمرّة الأولى، ويكون ظهورُهُ خجولاً بين التلاميذ الآخرين، وذلك على لسانِ الرب في سرد استباقي وهو يقدّم ليسوع ما يشبهُ كشفاً بأسماء القتلى والشهداء وطُرقِ قتلهم: "الذي ستسميهِ بطرس ـ هو مثلك ـ سيصلب، ولكن بالمقلوب، وأندراوس أيضاً سوف يُصلب على صليب بشكل X. ابن زبيدي الذي يسمى يعقوب سوفَ يقطعُ رأسُهُ. وماذا عن يوحنا ومريم المجدليّة. سيموتانِ طبيعيّاً حين يحينُ وعدُهما (...) وأيضاً يهوذا الإسخريوطي، ولكنّهُ سوف يُعلق من يديهِ بشجرة تين، فسأله يسوع، هل يوشك هؤلاء الناس على أن يموتوا بسببك؟ إن أوجزتَ السؤال بهذا الأسلوب، فالجواب هو نعم، سيموتون من أجلي، ثم ماذا بعد ذلك يا ولدي، وكما قلتُ من قبل، ستحدثُ قصة لا نهاية لها من الدم والحديد من النار والرماد، بحر لا حدودَ لهُ من الأحزان والدموع، أخبرني عن ذلك، أريد معرفة كل شيء، تنهدّ الربُ .... إلخ"(40).

وبعد حوار غير قصير يشاركُ فيهِ باستور الذي يجلسُ على الجانب الآخر من القارب وعلى المسافة نفسها من يسوع ينتهي الفصل بإصرار الرب على قرارهِ وعدم استجابتهِ لنداء ابنهِ:

"خذ مني يا أبي هذهِ الكأس. إن سلطتي ومجدك يتطلبان منك أن تشربه لآخر قطرة. لا أريد هذا المجد. لكنني أريد هذهِ السلطة".(41)

أو لرجاء الشيطان مخاطباً الرب:

"لا أحد يعرفُ أفضلَ منك بأن الشيطان لهُ قلبٌ أيضاً. أجل، ولكنّكَ نادراً ما تستخدمه. أزمعُ اليوم أن أستخدمه بالاعتراف والأمل بأن تهيمن بسلطتكَ على الأرض دون الحاجة إلى المزيد من الموتى (...) لذلك أقترح أن تضمني إلى مملكتكَ السماويّة، أخطائي السابقة تُعالج بتلك التي لن أقترفها مستقبلاً وأن تتقبل طاعتي لك كما كنتَ في الأيام الخوالي السعيدة عندما كنتُ أحد ملائكتك المختارين (...) لأنكَ لو فعلتَ هذا ومنحتني ذلك العفو (...) سينقشع الشر في الحال ولن يضطر ابنك للموت وستتسع مملكتك إلى خارج حدودِ العبرانيين لتعانق العلم بأكمله، سواء أكان عالماً معروفاً أم لم يكتشف بعد"(42).

ليبدأ الفصل الأخير القصير من الرواية حيثُ يظهر يهوذا الإسخريوطي من جديد واحداً من تلامذةِ السيد المسيح، يقوم مثلهم بتنفيذ ما يطلبهُ منهُ المعلّم وفق الروايةِ الإنجيلية إلى حدٍ بعيد. ها هوذا المسيح ينتظرُ عودة يهوذا وتوما، ليسمعَ منهما عن يوحنّا المعمدان: "رغب يسوع في البحث عن يوحنّا الذي من المؤكّد أنه يبحث عن يسوع أيضاً، لكن من بين التلاميذ الاثني عشر لم يصل بعد توماس و يهوذا الإسخريوطي، لأنهما قد يحوزان على معلومات أكثر، فقد كان تأخرهما محبطاً. ولكن على أيّةِ حال، كان للانتظار ما يبرّرُهُ، ذلك لأن الأخيرين لم يريا يوحنا فقط، بل تحدثا إليه. وجاء الآخرون من خيامهم المنصوبة خارج بيثاني، ليسمعوا ما الذي سيحكيهِ توماس ويهوذا في حلقة في باحة منزل لعازر مع مرثا ومريم بحضور النسوة الأخريات. تناوب يهوذا وتوماس الحديث وبيّنا كيف أن يوحنا كان في البريّة حين سمعَ كلمة الرب،

فَهَـرَعَ إلى ضـفافِ نهـر الأردن ليعمّـد ويعـظ بالكفّارة عن مغفرة الذنوب..."(43)

وسيروي يهوذا وتوما كل ما رأياه وما سمعاه من المعمدان وهو يعظ الناس ويحثهم على التآخي وتقاسم متاع الحياة، والرفق بالبشر وما إلى ذلك، وسينقلُ التلميذان كلام المعمدان حين سُئِلَ إن كانَ هو المسيح: "إنني بالتأكيد أعمّدكم بالماء لتتوبوا لكن الذي يأتي بعدي أعظم مني، وهو الذي يستحق أن أحمل لهُ حذاءَهُ، ولسوفَ يعمدكم بالروح القدس وبالنار..."(44). وحين ينطلق يسوع لرؤية يوحنّا المعمدان لا يأخذُ معهُ من التلاميذ سوى توما والإسخريوطي، لأنهما قد رأيا وسمعا المعمدان، وسيقف التلميذان جانباً بينما يقتربُ يسوع من المعمدان، وسيراقبانِ كيف سيعمّد الثاني الأوّل، وحين يتساءَل يهوذا عما يمكن أن يكون قد دار بين الاثنين، يجيبُهُ توما بأن يسوع لا بد سيخبرهما. إلا أن يسوع لن يفعل وسيسير ساهماً من دون أن يشعر بوجودهما، بسبب ما تركته مقابلة المعمدان في نفسه.

في الفصل الأخير أيضاً يظهرُ الإسخريوطي من جديد، في اجتماع يعقدهُ يسوع مع تلاميذه ومريديه، وقد ذوت روح الثورة التي أججها يوحنا المعمدان في نفسه وكانت قد أدت إلى دخولِهِ الهيكل مع تلامذتِهِ وقلب طاولات الباعة والصيارفة وغيرهم... في هذا اللقاء كان التلامذةُ ينتظرونَ أن يكلّفهم المعلم بعملٍ ما، فقد تركوا أهلهم وأعمالهم واتّبعوه ليس ليجلسوا هكذا ... وبينما هم كذلك وصلهم خبر قتل يوحنا المعمدان، وكان يهوذا الإسخريوطي أكثرهم غضباً وانفعالاً وغيظاً وهاهوذا يعبر عن ذلك ويسأل الناس "الذين تجمّعوا هنا، وبينهم النساء. ما هذا؟ يعلنُ يوحنا أن المسيح يأتي ليخلّص البشر ويقتلونه لأنه أدان علاقة الزنا والزواج بين عم وابنة أخيه، بينا يكون الزنا واتخاذ المحظيات عادة مشاعة في هذه العائلة منذُ أول هيرودس حتى اليوم وشَجَبَ. ماهذا، عندما أمَرَ الرب بنفسه يوحنا أن يعلن عن مجيء المسيح، وأنا متيقن أنّه الرب بنفسه؛ لسبب بسيط إذ لا شيء يمكن أن يحدث من دون رغبة الرب، لذلك الذين منكم ممن يعرفون المزيد عن الرب، أكثر مني، يمكنهم أن يفسروا لي لماذا يرغب في أن تنفّذ خطّطهُ هكذا بانحراف على الأرض، وقبل أن تحاولوا أن تخبروني أن الرب يعلم بذلك، ونحنُ لا نعلم، فدعوني إذاً أخبركم أنني أصرّ على العلم كما علم الرب. وسرت رعشة رعب في أبدان الحاضرين، خائفين من غضب الرب الذي قد ينزل على هذا الوقح، وعليهم لأنهم لم يعاقبوهُ على هذا التجديف في الحال"(45)

في هذا المقبوس - الذي أردناهُ طويلاً نلاحظ أن الراوي حاول أن يقدّم لنا يهوذا من الداخل، فإذا كان و - خلال العمل كلّه - قد أهمَلَ عامداً العناصر الخارجية: كالتفاصيل الموضوعية الصرفة للشخصيّة ومنها المظهر البدني، والعمر، والهيئة وما إلى ذلك (وهو ما أغرقتنا به رواية أندرييف مثلاً)، فإنه هنا يقدّم لنا بعض التفاصيل الداخليّة التي تعلقُ بطبعِهِ ومزاجِهِ ومشاكستِهِ وشجاعتِهِ. إنّه رجلٌ لا يقبل كل شيء من حولِهِ حتى ما يتعلق بسلوكِ الرب نفسه، وهو يريد أن يفهم هذا السلوك، وهل الرب كالبشر تحكمهُ الأمزجة؟ ويتصرّف مثلنا نحن بكثيرٍ من الهوى؟ وهذا السلوك كما رأينا أثار بقية التلاميذ والناس من حولِهِ واعتبروه تجديفاً.. لأنهم اعتادوا أن يتقبّلوا كل ما يصدر عن المشيئة العليا بالتسليم والرضى...

يقول بات زيتنر في الحديث عن تقنيات الكتابة: "إن العديد من الحقائق الخارجيّة غير الأساسيّة يجب أن تختفي، ويجب تشذيبها سوية ـ أو العمل عليها بدقّة فيما بعد، والآن انظر إلى قائمتك الخاصة بالداخل، هل تحوي قوى عاطفيّة قويّة تحفز بطلك نحو الحركة وردود الفعل..."(46)

وـ على ما يبدو ـ فإن سراماغو قد عمل بنصيحة زيتنر وأمثالها في التخلص من الوصف الخارجي للشخصيّة، وركّز على بعض سماتها الداخليّة، ومنح الشخصيّة نفسها قوة عاطفيّة جبارة ستشكلُ مُحرّكاً أو بؤرةً لصراعٍ جانبي، ولكنه فاعل في تقرير مصير شخصيّة يهوذا نفسه وشخصيّة معلمه يسوع.

بعدَ المقبوس السابق، يرى يسوع أن من واجبه أن يَبْسطَ لتلامذتِهِ مقاصد الرب وغاياتِهِ، يقول الراوي: "جاءت الابتسامة وغابت، تاركةً خلفها شحوباً مميتاً ووجهاً بدا فجأةً شديد التحول، وكأنّهُ قد لمحَ تواً صورةً حيّةً لقدرهِ. قالَ يسوع أخيراً بصوتٍ غير مُعبّر وفاتر الهمّة، فلتسحب النساء وكانت مريم المجدليّة أول من نهض (...) قال يسوع: ليتَ يوحنّا يسألَ الرب لماذا سمَحَ لأحدٍ تنبأ بمثلِ هذهِ الأنباء السارة بأن يموت لهذا السبب التافه. توقف للحظة، وكادَ يهوذا الإسخريوطي أن يتكلم لولا أن يسوع رفع يدهُ لإسكاتِهِ قبلَ أن يقول: أدركُ الآن أنه من واجبي أن أقول لكم ما تعلمتهُ من الرب ما لم يمنعني هو من ذلك (.....) كان يهوذا الإسخريوطي وحدهُ الذي تبدو عليهِ علامات التحدي التي بدأ فيها النقاش. أخبرهم يسوع: إنني أعلم بمصيري ومصيركم، أعلم بمصير الأجيال القادمة، إنني أعلم بدوافع الرب وبواعثِهِ، وعلينا أن نناقش هذهِ الموضوعات لأنها تتعلق بكم جميعاً ولسوف تهمكم في الأيام الآتية"(47).

وسيبوح يسوع لتلامذتِهِ بمصائرهم الحالكة، وسيبدون شجاعةً غريبة في تقبل ذلك؛ حتى إذا أغفلَ مصيري يوحنا والإسخريوطي سألاهُ عن ذلك، فقال: "أنت يا يوحنا ستعيش حتى تعمرَّ وتموت ميتةً طبيعيّة، أما أنتَ يا يهوذا الإسخريوطي فابتعد عن أشجار التين لأنه لن يمضي وقت طويل حتى تعلّق نفسك بواحدة منها"(48). وحين يسألُهُ أحدهم "إذاً سنموت من أجلك" يجيب: "بل من أجل الرب لا من أجلي"(49)، وعندها سيسأل يوحنا سؤالاً استنكارياً: "ما الذي يريدُهُ الربُ بعد كل هذا"(50)، ويأتي جواب يسوع مُبسّطاً بشكلٍ غريب، ويشي بروحٍ واهنة، سلّمت أمرها لهذا الإله دون أي ممانعة " إنّهُ يريدُ جماعة أكبر مما لديه الآن، يريدُ العالم بأكملهِ له" ولحظتها يتساءَل توما كما يفعل كل مؤمن يستمع إلى هذا الجواب: "ولكن إن يكن الرب هو إله الكون كيف يمكن أن يكون العالم لأحد سواهُ لا بالأمس أو الغد، بل منذُ بدء الزمن"(51).

وسيتابع يسوع شرح مقاصد الرب وستقابل بأسئلة من تلامذتهِ، بعضها مُسلّم بها وبعضها متشكك، إلى أن يستقر على قناعة مُحدّدة، حتى يأتي سؤال أحد التلاميذ:

"ما الذي تريد منا أن نفعله. أريد مساعدتي في الموت لأحمي حيوات الأجيال القادمة. لكنك لا تستطيع مُعارضة مشيئة الرب. كلا ولكنني أحاول على الأقل. أنتَ في مأمن لأنك ابن الرب، أمّا نحن فسنفقد أرواحنا. كلا، لو قررتم أن تطيعوني، فستطيعونَ الرب"(52).

و كيف لهؤلاء التلاميذ أن يطيعوا معلمهم وبماذا؟ لكن يسوع لن يتأخّر حتى يبين لهم أن ابن الرب لا بدّ أن يموت على الصليب، وبذلك تحقق مشيئة الرب. وحين يعرض أحد التلامذة

عليه فكرة استبداله بسواه يرفض الفكرة. "أنا بنفسي سأتخذ مكان الابن" ثُمَّ يشرح لهم:

"رجلٌ عادي، ربما، لكنهُ رجل يتهيّأ ليعلن نفسهُ ملكاً لليهود، يحث الناس على الإطاحة بعرش هيرودس وطرد الرومانيين من الأرض، وكل ما أطلبه أن يذهب أحدكم حالاً إلى الهيكل ويقول : إنني ذلك الرجل..."(53).

ويسود صمت، ثم صراخ واحتجاج، ويرفض الجميع فكرة خيانة المعلّم، بل يهدّد أحدهم: "الموت لمن يجرؤ أن يتحرك من هنا ليخونك"(54).

وفي تلك اللحظة يعلو صوت يهوذا الإسخريوطي مدوياً: "سأذهب إذا شئت. فأمسك به الآخرون وقد امتشقوا خناجرهم من بين ثيابهم، لكن يسوع أمرهم، دعوه ولا تؤذوه، وعند ذلك قام وعانق يهوذا الإسخريوطي وقبّله على خديه اذهب فوقتي لك. ومن دون أن يقول يهوذا الإسخريوطي كلمة واحدة رمى طرف عباءته على كتفه وغاب في الليل وكأن الظلام قد ابتلعه"(55).

قد يستغرب القارئ سلوك يهوذا ولاسيما أنه هو الذي احتج على مزاج الرب المتقلب الذي أدى إلى قتل يوحنا المعمدان فإذا به الآن يوافق على هذا المزاج ويشارك في قتل حبيبه يسوع .... على كل حال، فساراماغو هنا ينجذب إلى رواية أحد الأناجيل في أن يسوع هو الذي أوعز ليهوذا أن يخونه. نقرأ من إنجيل يوحنا (13 :18- 30) : "الحق الحق أقول لكم : إن واحداً منكم سيسلمني. فأخذ التلاميذ ينظرون بعضهم إلى بعض، ولا يدرون عمن يتكلم. وكان أحد التلاميذ، ذاك الذي كان يسوع يحبّه، متكئاً في حضن يسوع. فأومأ إليه سمعان بطرس، وقال له : "سله عمن يتكلم". فاستند إلى صدر يسوع، وقال له "رب، من هو؟". فأجابه يسوع : "الذي أعطيه اللقمة التي أغمسها". وغمس اللقمة وناولها ليهوذا بن سمعان الإسخريوطي. وبعد اللقمة دخل الشيطان فيه. فقال له يسوع : "ما أنت فاعله، فافعله عاجلاً" ولم يفهم أحدٌ من المتكئين لم قال له ذلك"

الحضور الثالث والأخير ليهوذا سيكون بعد ساعات من انطلاقه إلى الهيكل(وبعد صفحتين بمقاييس الرواية)، وسيحضر هذه المرة جثة تتدلى من غصن شجرة تين، أمام موكب الحراس والكهنة وهم يقودون يسوع لمحاكمته، تقول الرواية : "... كان الحواري الذي نفذ آخر رغبة لسيده يتدلى من أحد الأغصان. أمر القائد جنديين بأن يقطعا الحبل وينزلا الجثة، أشار أحد الجنود إنه لا يزال دافئاً. ربما كان يهوذا الإسخريوطي جالساً على غصن شجرة التين والأنشوطة ملتفة حول عنقه وهو ينتظرُ صابراً ظهور يسوع من بعيد قبل أن يرمي نفسه، وهاهو أخيراً يتصالح مع نفسه الآن وبعد أن قام بواجبه. اقترب يسوع منهُ ولم يحاول الجنود منعَهُ. وقف مُحدِّقاً في وجهِ يهوذا الذي التوى وتشوّهَ بالموتِ المفاجئ. قال الجندي للمرة الثانية، إنه لا يزالُ دافئاً، وحدث أن فكر يسوع أنّهُ قد يفعل ليهوذا ما فَشِلَ في فعلِهِ لـ لعازر، وأن يعيدهُ للحياة، لينالَ موتهُ الحتمي في مكان آخر ووقتٍ آخر بعيدٍ وغامض، بدل أن يلازم الذاكرة بالخيانة..."(56).

وبالإضافة إلى موقف يسوع من هذهِ الشخصيّة، وتعاطفه الواضح معها، ما قدمها لنا هذهِ المرّة بعين شخصيّة أخرى تقاسمها الفضاء الروائي يؤكد ساراماغو من جديد، هذهِ الرؤية المختلفة لشخصيّة يهوذا الإسخريوطي بعيونِ شخصياتٍ بعض الحواريين، تقول الرواية :

"تساءَل يسوع، ألم يدفعوا لهُ شيئاً مقابل خيانتهِ، وأجابَهُ ماثيوس الذي سمعَهُ لقد رغبوا أن

يدفعوا له، لكنهُ قال إنه كان معتاداً على تصفية حساباتهِ، وها قد فعل، ولم يعد بحاجة لأية تصفية بعد ذلك، وتقدّم الموكب بينما تريث البعض من الحواريين في الخلف وهم يحدقون بعطف في الجثة، لكن يوحنّا قالَ: دعونا نتركه هنا، لم يكن واحداً منّا، وعجل يهوذا الآخر الذي يسمّى أيضاً ثاديوس، ليصحّح: شئنا أم أبينا سيبقى واحداً منا...."(57).

ثُم انتهى هذا الحضور الخاطفُ لشخصيّةٍ كان من الممكن أن تلعب دوراً أهم بكثير مما أوكل إليها الروائي، وبدت ـــ ولاسيّما في تصرّفها الأخير غير الممهّد له أو المسّوغ جيداً ـ مهزوزة إلى حدٍ ما، صحيح أنها ليست شخصيّة رئيسة، وأن الروائي صبَّ جُلَّ اهتمامه على شخصيّة يسوع وإبراز الصراع ما بينها وبين الرب من جهة والشيطان من جهة أخرى ـ ولكن كان بإمكان التفاتة صغيرة نحوها، واهتمام قليل بها أن يمنحاها أبعاداً قادرة على تقبّلها، وحيوية خلابة يحرّكها صراعٌ داخلي في أعماق الشخصيّة، وخارجي ما بينها وبين شخصيات أخرى تحيط بها... صراع رأينا بذورَهُ في مشهد قبضِ التلاميذ على يهوذا وتهديده بالقتل في حال وشى بيسوع وما إلى ذلك.

هوامش:

1ـ ليونيد أدرييف، يهوذا الإسخريوطي، ت :نوفل نيّوف، ط 1، دمشق دار ابن رشد، دمشق 1982، ص 5.

2ـ نفسه، ص5.

3ـ نفسه، ص 7.

4ـ نفسه، ص 7.

5ـ نفسه، ص 13.

6ـ نفسه، ص 14

7ـ نفسه ص 26 .

8ـ نفسه، ص 28.

9ـ نفسه، ص

10ـ نفسه، ص 59.

11ـ نفسهُ، ص 59- 60.

12ـ نفسه، ص 60

13ـ نفسه، ص 65.

14ـ نفسه، ص 74.

15ـ محمد رضوان، السؤال والإجابة المستحيلة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994، ص 34.

16ـ نفسه، ص 34 .

17ـ فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزيّة في أدب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت 1981، ص 136.

18ـ نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، دار الآداب ط 6، بيروت 1986، ص 5.

19ـ نفسه، ص218

20ـ نفسه، ص218

21ـ نفسه، ص 219

22ـ نفسه، ص 222 .

23ـ نفسه، ص 233.

24ـ نفسه، ص 234.

25ـ نفسه، ص 247.

26ـ نفسه، ص 247- 248.

27ـ نفسه.

28ـ نفسه.

29ـ نفسه، 249.

30ـ نفسه، ص 269

31ـ نفسه، ص 269.

32ـ نفسه، ص 279
33ـ نفسه، ص 282.
34ـ نفسه، ص 283.
35ـ نفسه، ص 294.
36ـ العهد الجديد، لوقا22: 31- 50 .
37ـ نفسه، ص 301 .
38ـ خوسيه ساراماغو، الإنجيل يرويه المسيح، ت: سهيل نجم، دار التكوين، دمشق 2010، ص 6.
39ـ نفسه، انظر الصفحات (336- 347).
40ـ نفسه، ص 336.
41ـ نفسهُ، ص 346.
42ـ نفسهُ، ص 347.
43ـ نفسهُ، ص 372.
44ـ نفسه، ص 373.
45ـ نفسه، ص (386- 387).
46ـ تقنيات الكتابة في فن القصة والرواية، مجموعة المؤلفين، رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار اللاذقيّة 201، ص 202
47ـ الإنجيل يرويه المسيح، ص (387 ـ 388).
48ـ نفسه، ص 388.
49ـ نفسه، ص 388.
50ـ نفسه، ص 388.
51ـ نفسه، ص 388.
52ـ نفسه ص 289.
53ـ نفسه، ص 390.
54ـ نفسه، ص 390.
55ـ نفسه، ص 390 .
56ـ نفسهُ، ص 392.
57ـ نفسه، ص 392

□□

القص الساخر بين العفوية المصقولة والصناعة المبتكرة

دراسة مقارنة لتجربتي يوسف إدريس وعزيز نيسين

□ خليل البيطار

ما الذي يجتذب القارئ في القص الساخر؟ ولماذا تستمر المفارقات في قرع أذنيه لوقت طويل؟ وكيف أعطت السخرية الأدب كله موقعه المميز؟وكيف تصقل براعة القص إن لم تحضنها سخرية دافئة؟ وما سر خشية المستبدين من أعلام الأدب الساخر رغم التظاهر بمحبتهم؟ أسئلة دفعتها على الواجهة مقاربة لتجربة علمين كبيرين من منطقتنا أدهشا النقاد وشغلا النقاد، وأقلقا المؤسسات الأمنية والوصائية حيين وراحلين، وبرعا في القص الساخر والكتابة المسرحية.

وغاية الدراسة المقارنة لتجربتي هذين الأديبين استدعتها مجموعة من السمات المشتركة بينهما، أولها: موهبتهما وحضورهما لدى القراء والنقاد، وثانيها: عيشهما في القرن العشرين قرن النوابغ، وثالثها: مجيئهما إلى ساحة القص من عالمين مختلفين عن مجال الدراسة الأكاديمية والتحضير المسبق، وقد اخترت مجموعة قصصية لكل منهما بغية إظهار السمات الرئيسة لأسلوبيهما، وإظهار ما هو مشترك أو متباين فيهما، وعنوان مجموعة يوسف إدريس هو(آخر الدنيا)، وعنوان مجموعة عزيز نيسين هو(كيف قمنا بالثورة). ويحسن التعريف بكل منهما في مقدمة الدراسة.

إدريس من الطب إلى الكتابة

ولد يوسف إدريس علي في محافظة الشرقية بمصر عام 1927 ، ودرس في كلية الطب، وتخرج عام 1952 ، ثم اجتذب عالما الكتابة والسياسة، فهجر حرفة الطب، وكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة الصحفية، وأصدر عدداً من الأعمال التي لاقت الاستحسان من القراء، ولفتت اهتمام النقاد، ونهض بفن القص وأكسبه مسحة إنسانية محببة، وتوغل في أعماق شخصيات القاع الشعبي، وعرف بواطن الشخصية الريفية وما اختزنته من كنوز، وامتلك أسرار القص الرفيع ومفاتيح البساطة والإدهاش في حكاياته.

ومن مجموعاته القصصية: **أرخص ليال- حادثة شرف- لغة الآي آي- آخر الدنيا.**

ومن رواياته: **الحرام- النداهة.**

ومن مسرحياته: **المخططون ــ الفرافير ــ جمهورية فرحات- ملك القطن.**

وقد قدم د. طه حسين لمجموعته الأولى (أرخص ليال)، وقال: كأن يوسف إدريس قد خلق ليكون قاصاً وكاتب مسرح، أو كأنه قد وصل بقوة حدسه إلى أسرار القص والكتابة وبلغ بهما حد البراعة. وقد عده الناقد د. محمد مندور أستاذ القصة القصيرة في الأدب العربي كله.

عبر إدريس في أعماله القصصية والمسرحية عن مشكلات الشرائح الدنيا والمتوسطة في المجتمع المصري،وصور معاناتها بجرأة وحرفية، واستخدم لغة تجمع بين البساطة والوضوح والرصانة، وتمتزج فيها الفصاحة بلغة الشارع المحكية المحببة، وقد دخل السجن بعد ثورة تموز عام 1952 مع عدد من اليساريين، ولم يكن منتظماً في أي حزب بالمعنى التقليدي، وبعد خروجه من السجن عمل في صحيفة الجمهورية ،ثم أسندت إليه في الستينيات مهمة رئاسة قطاع المسرح، ومهمة مستشار ثقافي وكاتب في جريدة الأهرام، وحصل على جائزة الرئيس جمال عبد الناصر الأدبية عام 1964.

أوهنه أمران: حرفة الكتابة والمرض، وكان يدري القيمة الكبيرة لعمله، قبل أن يطلب النقاد في تقدير نتاجاته، وحين منحت جائزة نوبل للآداب للأديب نجيب محفوظ عام 1988 نقل عنه أنه قال: أنا أحق بالجائزة منه.

ظل إدريس يجهد بقلمه وفنه الأدبي الرفيع لتطوير القص والمسرح،ولتعميم الثقافة الجدية في مجتمع يطحنه الفقر والأمية وغياب الحريات، ودأب على طرح قضايا تثير حوارات واسعة في مقالاته السياسية والاجتماعية.

وقد قال في مقابلة مع وكالة رويتر أجريت معه عام 1990 : إن أبرز ما تعانيه الثقافة العربية هو افتقارها إلى تجمعات فاعلة تستطيع تطويرها.

عزيز نيسين من الكلية الحربية إلى الأدب 1915 – 1995

ولد عزيز نيسين في إحدى الجزر الواقعة في بحر مرمرة قرب مدينة اسطنبول عام 1915 ، واسمه الحقيقي محمد نصرت نيسين، ودرس في الثانوية العسكرية المؤهلة للدخول إلى الكلية الحربية، وتخرج فيما بعد برتبة ضابط عام 1939 ، ودرس لمدة عامين في كلية الفنون الجميلة في أثناء وجوده في الكلية الحربية.

بدأ قرض الشعر أولاً، ووقع قصائده المنشورة باسم وديعة نيسين، بين عامي 1939 ـ

1943، ثم ترك الجيش عام 1944، لينتقل إلى حرف عديدة، واستمر بإرسال قصائده وقصصه ومقالاته إلى مجلات عديدة، ثم عمل في جريدتي أراجوز وتان الساخرتين، ثم عمل في جريدة الوطن قبل أن يؤسس مجلة السبت الأسبوعية، التي صدر منها ثمانية أعداد ثم أوقفت، ثم أصدر مجلة ساخرة اسمها ماركو باشا بالتعاون مع الأديب التركي الساخر صباح الدين علي، وكلما أوقفتها الرقابة كانا يعدلان اسمها ويغيران اسمي مصدريها.

دخل نيسين السجن أكثر من مرة بسبب ميوله اليسارية، وانتقاده الشديد لتبعية بلاده تركيا لمبدأ ترومان الأميركي، وبلغت مدد سجنه خمس سنوات ونصف، ثم أسس داراً للنشر بالاشتراك مع الروائي التركي كمال طاهر عام 1956، لكنها تعرضت لحريق مجهول الأسباب عام 1963.

لفتت قصصه الساخرة النقاد، وأصدر أول كتبه وهو في الأربعين، ونشر أكثر من ستين كتاباً في أجناس أدبية عديدة، وترجمت معظم كتبه إلى لغات كثيرة، ومثلت مسرحياته على خشبات مسارح العالم، ومن مجموعاته القصصية: كيف ينقلب كرسي ـ مجنون بمئة ليرة ـ لا تنس تكة السروال ـ كيف قمنا بالثورة.

ومن مسرحياته: **وحش طوروس ـ افعل شيئاً يا مت ـ استعد ـ تشيتشو.**

حصد نيسين جوائز عديدة في المهرجانات التي أقيمت في عواصم تعشق الأدب الساخر، منها جائزة بودغيرا في إيطاليا عامي 1956 ـ 1957 وجائزة القنفذ الذهبي في بلغاريا عام 1966، وجائزة التمساح من روسيا عام 1969، ونال جائزة المجمع

اللغوي التركي عن مسرحيته تشيتشو في العام ذاته واختاره كتاب تركيا رئيساً لاتحادهم قبل إيقاف نشاطه من جانب السلطات العسكرية عام 1980.

ظل نيسين حتى رحيله عام 1995 يسخر من البلاهة وضيق الأفق والاستبداد والخنوع والادعاء الفارغ، واختار شخصيات قصصه من الموظفين والمفقرين والمهمشين، وكان قد سخر عام 1974 من زائره الافتراضي الأخير (الموت) في رسالة كتبها إليه، أبلغه فيها أنه لن يجد لديه ما يستحق العناء، وقال:

حياتي كلها أمضيتها وأنا في صراع معك نداً لند، كثيرة هي المرات التي انتصرت فيها، وكثيرة هي المرات التي لقيت فيها الهزيمة.أريد أن أكون جديراً بالموت مثلما كنت جديراً بالحياة، اعترف لي بهذا الحق، إنني بذلت ما استطعت من جهد لأضيف ألواناً من الجمال إلى هذا العالم الملآن بعدد لا حصر له من آيات الجمال. سيميائيو العصور الوسطى عجزوا عن تحويل الحجر إلى ذهب، أما أنا فقد نجحت في تحويل دموعي إلى ضحكات قدمتها للعالم.

إدريس والعفوية المصقولة للقص الساخر

امتلك إدريس ناصية اللغة بشقيها الفصيح والمحكي، واستطاع رسم شخصيات من البيئة الريفية والقاع الشعبي، وتوقف عند التفاصيل الدقيقة ببراعة فنان، وأحسن اختيار المفارقات وبناء الحدث منذ المدخل المشوق حتى الخاتمة، التي جمع فيها الغرابة والإدهاش.

في مجموعته القصصية (آخر الدنيا) نلمح طلاوة اللغة وسحر العفوية المصقولة للقص الساخر، وبراعة الغوص إلى أعماق النفس الإنسانية، والقدرة على التقاط المفارقة والغرابة في السلوك اليومي المألوف.قصة ـ لعبة البيت ـ تنسج حكاية بسيطة من واقع الطفولة الغني: سامح وفاتن صغيران لأسرتين متجاورتين في مبنى واحد، تعودا أن يلعبا معاً ويختبئا تحت السرير، وأنشأا عالماً صغيراً خاصاً بهما، لكن سامحاً أغضب الطفلة بعناده، فتركته وعادت إلى شقة أهلها، واستمر سامح في اللعب وحده، لكنه لم يحس بأي طعم، وقرر أن يسامح الطفلة، فقصد شقتها ووجدها جالسة تبكي على الدرج، فاسترضاها وعادا إلى اللعب معاً من جديد، ومقولة القصة تشير إلى أن واقع الكبار يلقي بظلاله على عالم الطفولة.

وقصة ــ **الشيخ شيخة** ــ تكشف عن العالم الغرائبي الريفي وتغيراته، فالشيخ الملقب شيخة معوق مثني الرقبة وأصم أبكم، تعودت القرية رؤيته في الخرابة، وكان الرجال والنساء لا يتحرجون من وجوده، ويتحدثون عن مشكلاتهم وأسرارهم أمامه،، وكانت ناعسة العرجاء تهتم به، وراجت شائعة تقول: إنه ابنها من رجل فاسد.

انتبه أهل القرية يوماً إلى أن الأبكم يتكلم، فتغيرت الحال، واضطربت الأحوال، وتحير أهل القرية فيما يصنعون بالشيخ الذي يسمع وينطق، وأحرجهم انكشاف أخطائهم أمامه، وحزن الشيخ لتغير الناس، فغاب أياماً عن القرية، ثم رئي عائداً إليهم بصحبة ناعسة العرجاء.

وفي اليوم التالي اكتشف الشيخ شيخة مقتولاً في خرابته، وناعسة وحدها تندبه، ومقولة القصة إلى أن السور المفترض الذي تحيط به القرية نفسها لتحفظ كيانها من الضياع قد انهدم، وأن الجدران التي تحيط أهل القرية وتقسمهم قد شرخت، ومن الممكن أن ينتقل عبر الشروخ ما يحويه الداخل من أسرار إلى الآخرين، فيقوم حينئذ يوم الفوضى، الذي لا بد أفظع من يوم القيامة. ص400.

قصة ــ **الأحرار** ــ طريفة وبالغة الدلالة، فالموظف أحمد رشوان ضارب الآلة الكاتبة رفض مرة أن يكون آلة، ورفض وضع تنوين النصب لكلمة أحرار، وموقفه العجيب فاجأ زملاءه في العمل، وأزعج رئيسه المباشر والمدير العام، وحاول المدير العام إفهامه أن الجميع في العمل مكنات، لكن أحمد اختار الحرية، حتى الآلة لم تستجب لكتابة تنوين النصب، وهذه إشارة ذكية إلى أن الجماد نفسه يشتهي أن يكون حراً.

قصة ــ **أحمد المجلس البلدي** ــ تسرد حكاية رجل أقطع، صنع رجلاً خشبية بدلاً من رجله المقطوعة، وأتقن حرفاً عديدة وقدم خدمات لأهل البلدة وكأنه مجلس بلدي، فكلن يحلق ويصلح صنابير المياه، ويخدم في الأفراح.

سمع أحمد يوماً عن اختراع ساق صناعية يمكن تركيبها في مستشفى القصر العيني بالقاهرة، فقصد العاصمة، وعاد برجل صناعية، لكن سلوكه تغير من يومها، فلم يعد يخدم أو يضحك، وغدا مثل سواه يصلي ويقصر ويحسب، ثم سافر ثانية إلى العاصمة، وعاد ثانية يقفز ويضحك، ويتندر على الساق التي تخلص منها،

ويقول عن حال رجله الصناعية: «كأن الواحد رجله مقطوعة.ص 443

حكاية ـ **شيء يجنن** ـ تسخر من القيود، ومقولتها أن القيود تضيق بها الحيوانات فكيف بالبشر؟ وقد أنسن إدريس الحيوانات، وجعلها تتصرف بحرية. مأمور السجن لديه كلبة اسمها ريتا، وقد طلب من صديقه فوزي بك أن يحضر كلبه فارس إلى السجن من أجل ريتا، وأحضر الكلب لكنه هرب سريعاً من جحيم السجن، وانزعج المأمور وطالب بإعادة الكلب إلى السجن كي يكمل مهمته، لكن الكلب لم يطق جو السجن، وجن جنونه، وظل يبحث عن فرجة بين قضبان النافذة حتى وجدها، وهرب ولم يعد إلى منزل صاحبه، وغادر المدينة كلها.ص452

قصة ـ **آخر الدنيا** ـ تحكي عن ذكريات الطفولة، وبحث الابن عن أبيه الذي طال غيابه، فقد احتفظ الصبي بذكرى من والده هي قطعة فضية بقيمة قرشين، أهديت إليه ثم ضاعت، وشغله البحث عنها، وتذكر أنه فقدها عند شجرة التين القريبة من سكة القطار، إذ تعود أن يلعب وينتظر عودة أبيه هناك، وعندما وجد قطعة النقود انتشى، لكن صفير القطار كان قريباً والخطر محدق به: كان القطار في تلك اللحظة بالذات خلفه، يصفر له صفيراً متقطعاً مستغيثاً، يأمره به أن يبتعد.ص469

وحكاية الستارة تبلغ بالسخرية ذروتها، إذ يسخر الكاتب من التقاليد الهشة وضيق الأفق والتظاهر بالوفاء والاستقامة، ويعرض مفارقات تهز المنظومة التقليدية القائمة على الادعاء والنفاق. فالستارة التي وضعها الزوج على شرفة الشقة لاتقاء نظرات الشاب العازب في الشقة المقابلة، تحولت إلى نافذة للتلصص، ورؤية ما يدور في الشارع والشقق المقابلة كلها، وأثارت فضول الزوجة إلى التعرف على نوايا الشاب العازب، والتعرف على مشاعرها الخاصة، وتحول الفضول إلى شغف أشبه بشغف الكاتب بحرفة الكتابة.

قصة ـ الغريب ـ هي الأطول في المجموعة، واللافت فيها قدرة الكاتب على تحليل المنظومة الأخلاقية الجمعية، والتقاط الجوهري والإنساني في سلوك البشر، وإشارته إلى أن حضور الإنسان لا تصنعه المظاهر الخارجية، بل تصنعه الأعمال التي تنفع الناس.

الشوربجي زميل الراوي في الدراسة قص عليه حكاية الغريب، والعم خليل علمه كتابة القصص ولم يكتبها، لأن حديثه أجمل حين يقص حكاياته.

الغريب ابن الليل دوخ مأمور السجن، وغدا شخصية قوية الحضور وملهمة، ولكنها غامضة وغير مرئية، مثل الحقيقة قريبة وبعيدة.

عرف الغريب في أثناء سجنه أن مأمور السجن يقتل السجناء، كي يوفّر على نفسه العناء، فقتله وهرب من السجن، وغدا أحجية ومشكلة، لأن الفلاحين ساعدوه على الاختفاء عن أعين من يلاحقونه، ولم يكتف الغريب بقتل المأمور ، بل قتل صديقه السابق شلبي أمام عيني المراهق، لأنه وشى به بعد أن ائتمنه على أسراره، وحاول خطف زوجته وردة.

ملازمة المراهق الشوربجي للغريب كشفت جوانب من الشخصيتين: ابن الليل المحترف، والمراهق البحث عن شخصية قوية تستطيع تعليمه

القتل، لا لشيء إلا لأن لديه رغبة مبهمة تدفعه إلى ذلك، ومن أقدر على تعليمه من الغريب، وكان اهتدى إلى مكانه في وقت عجزت السلطات عن اكتشافه والقبض عليه.

ملازمة الشوربجي للغريب لم تعلمه القتل، ولكنها علمته شيئاً آخر هو تمييز الشعور الإنساني المتجذر في المنظومة الأخلاقية الشعبية، والشعور بقيمة الإنسان وحقه في الحياة والعمل والابتسام.

وحين طلب الشوربجي من الغريب أن يعلمه القتل، لأنه لم يتجشم العناء والقدوم إليه إلا من أجل هذه الغاية، وقد أحضر البندقية معه من المنزل، قال الغريب له: طيب، هيا اقتل أول قادم على الجسر، وإذا لم تفعل قتلتك، وكان أول قادم فلاحاً على دابته يغني بصوت رقيق يمس شغاف القلب، فلم يجسر المراهق على إطلاق النار، وبعد ابتعاد الفلاح، قال الغريب للشوربجي: لو قتلته لقتلتك، اذهب إلى أهلك فهم أحق بصحبتك مني.

أمسك يوسف إدريس بأسرار القص، فلغته طلية منسابة زاوج فيها بجسارة بين فصاحة السرد والوصف والتقطيع المتقن للجمل، وبين حوار سريع بلغة محكية تجذب القارئ والسامع لتذوق متعة القص. يقول واصفاً الشيخ شيخة: كان نادر المشي، وإذا مشى سار في خطوات ضيقة جداً وكأنه مقيد، وهوايته الكبرى أن يقف، ويظل واقفاً بجوارك أو أمام دكانك أو في حوش بيتك، كالمذنب بلا ذنب ساعات وساعات، دون أن يخطر بباله أن يتحرك، ولا أحد يعرف كيف يأكل ومن أين.ص392

وفي قصة ـ **الأحرار** ـ وصف للموظف المختلف أحمد رشوان، الذي رفض أن يكون آلة مثل سواه: تلكأ عند الخاطر قليلاً.. وويل لأي منا إذا تلكأ عند خاطر، فقد يغير التلكؤ مجرى حياته، ربما تلكأ عند كلمة قالتها فتاة وأعجبتك طريقة نطقها لها، فإذا بك بعد شهر زوج لهذه الفتاة، والتلكؤ عند واجهة مكتبة يوقع في يدك كتاباً يغير شخصيتك تماماً، ونيوتن المشهور لم يفعل أكثر من أنه تلكأ ذات يوم أمام تفاحة سقطت من تلقاء نفسها من الشجرة.ص415

عناية إدريس بالتفاصيل وتوغله في عوالم شخصياته، وبراعته في رسمها، وقدرته على بناء حدث قصصي مشوق من موضوعات قليلة الأهمية، مثل خصومة طفلين في ـ لعبة البيت ـ أو نطق أبكم في ـ **الشيخ شيخة** ـ أو ضياع قطعة نقدية بعشرة قروش في – آخر الدنيا ـ تظهر صدقيته وعمق معرفته بالواقع وتغيراته، وقدرة إدريس على توظيف دلالات المفردات والمفارقة والمشهدية في قصصه، يجعل من معظمها سيناريوهات أعدّها مخرج متمكن، وعفويته المصقولة في السخرية الناعمة التي تخز ولا تجرح، وتهز وتوقظ وتدهش، تلامس شغاف قلب القارئ دون مداورة أو ادعاء أو ضجيج، وهذا ما جعل د. محمد مندور وتوفيق الحكيم يعدّانه أستاذ القصة في الأدب العربي.

عزيز نيسين والصناعة المبتكرة للقص الساخر

ركز القاص عزيز نيسين اهتمامه على الحدث، ووظف المفارقة كي يبلغ بالسخرية مداها، وكان معنياً بإحداث صدمة لدى القارئ، كي تتغير المنظومة الفكرية لديه.

في مجموعته القصصية - كيف قمنا بالثورة - أمثلة حية على قدرة صانع مبتكر، وقاص يعرف ما يريد.

قصة - **ألا يوجد حمير في بلادك؟** - تتضمن سخرية فلاح تركي من سائح أميركي وخبير آثار، يسعى لاقتناص القطع الأثرية والتراثية الثمينة، فقد وضع الفلاح قطعة بساط منمنمة فوق ظهر حماره الهرم، وعرضه للبيع، وجذبت المنمنمة السائح، وظن أنه بشراء الحمار يحصل على القطعة النادرة، لكن الفلاح نزع البساط بعد قبض المبلغ، وأسقط في يد السائح ومترجمه، فتركا الحمار بعد خطوات قليلة، واعترف السائح للمترجم أنه لم يواجه موقفاً يسخر منه مثل هذا من قبل.

وفي قصة شقة - **للإيجار** - سخرية من بؤس السلطة وقمعها، ومن أوضاع موظفيها الصعبة، إذ يمثل سجين سياسي أمام المدعي العام بعد 48 يوماً من التوقيف (وليس بعد 48 ساعة كما تنص القوانين)، وخلال توقيفه قرأ إعلاناً في جريدة مرمية عن شقة للإيجار، وقام بتلحين أغنية لتمضية الوقت، ورد على أسئلة المدعي العام بطريقة مشوشة، تداخل فيها نقد النظام السياسي بلحن الأغنية، وبمضمون الإعلان عن الشقة، فأطلق المدعي سراحه، لأنه قدر أن الموقوف على وشك الجنون، ثم لحق به طالباً أن يدلّه على عنوان الشقة المذكور في الإعلان، لأنه يبحث منذ زمن عن شقة يستأجرها لعائلته. أليست مفارقة محزنة أن يضطر المدعي العام إلى طلب المساعدة من موقوف لديه كي يدله على شقة يستأجرها؟

وفي حكاية - **تعليمات حول حمل النواب على الأكتاف** - سخرية لاذعة من الطبقة السياسية الفاسدة، ومن المظاهر الفارغة والسعي إلى تسلق المناصب بالنفاق، ويورد السارد أن تعميماً داخلياً أرسلته قيادة حزب العدالة التركي إلى هيئات الحزب، وصلت نسخة منه بالخطأ إليه، ورأى أن من حق الناس الاطلاع على (هذه الدرر لأخذ العبر)، ويورد التعميم الحالات التي يجوز فيها حمل النواب وقادة الحزب الحاكم على الأكتاف، مع مراعاة التعليمات التحذيرية، حرصاً على سلامة (الزعماء)، والتزاماً بالحشمة إذا كانت النائبة سيدة. والعبرة الضمنية في القصة أن النخب السياسية تتصيد المناصب وتصعد على أكتاف الناخبين دون أن تقدم أية خدمة لها.

قصة - **لولا مستقبلي** - تسخر من الخنوع المزمن، ومن تبرير الإذلال والتهميش، وفيها أن موظفاً صغيراً سابقاً يروي مذكراته، ويقول: لازمني العنف منذ طفولتي في المدرسة، إذ ضربني طفل قزم في الصف والمعلم حاضر، فلم أرد الضربة احتراماً للمعلم، واعتدى لص على منزلي فلم أتحرك لئلا أكون طرفاً في جريمة قتل، ومرة وجدت عشيقاً في سرير زوجتي فلم أغضب خشية الفضيحة، وضربني مؤجر الشقة بالحذاء لتأخري عن دفع الإيجار فلم أفعل شيئاً، وسبب تحملي لهذه الإهانات حرصي على مستقبلي.

حكاية - **سيدي الولد** - تسخر من الفساد المستشري في المراتب الإدارية، والسارد يروي قصة مدير عام جديد شاب، عين في إحدى الدوائر، ففوجئ بنظرة سلفه ونظرة الموظفين المستغربة، وخاطبه سلفه قائلاً: سيدي الولد

أوصيك بالموظفين خيراً وأخص منهم البواب، الذي يعرف أسرار الدائرة ويستطيع مساعدتك، وخاطبه البواب قائلاً: سيدي الولد، فقام بنقله إلى عمل آخر، لكن الموظفين تدخلوا وساندوا البواب، وشكا وضع الدائرة للوزير فتلقى اللوم لا المساندة، فاضطر للاستقالة، وعمل في السياسة، وأصبح وزيراً واكتشف أن البواب في دائرة تابعة لوزارته يملك بناء متعدد الطوابق، بينما يبحث المدير العام للدائرة عن شقة كي يستأجرها.

قصة - **كيف قمنا بالثورة** - تسخر من الادعاء والشللية، ومن كثرة الانقلابات العسكرية في الدول الهشة، حيث ضعف السلطة المركزية وغياب المؤسسات التمثيلية المنتخبة، إذ يلجأ عدد من (الثوار الزائفين) إلى السفارات الأجنبية قبيل تنفيذ الانقلاب طالبين المشورة والدعم.

في القصة مجموعة من العسكريين من مختلف الرتب، قررت القيام بثورة في أوفريكا، (وهو اسم مستعار للدولة، فاحتلوا الإذاعة، ومباني الوزارات، وأعلنوا نجاح الثورة، والمشكلة التي واجهت قادة الانقلاب أن المطر هطل ليلة التنفيذ، فتعطلت الاتصالات والطرق، والطريف أن وزراء الحكومة القائمة لديهم علم بأن (ثورة ستحصل)، لكنهم منشغلون بتأمين وسيلة للهرب من البلاد، وقد علق الفريق خيام باشا أحد قادة الانقلاب على سهولة نجاح العملية، وقال: لو كنت أعلم أن القيام بثورة سهل إلى هذا الحد، لقمت بذلك منذ كنت طالباً في الكلية، ورقيت نفسي إلى رتبة مشير! ص123

قصة **(رجل الأعمال الذي يحب الشعر)** تسخر من النخب الثقافية، إذ يشكو قسم منها بسبب التهميش، ويشكو آخرون بسبب عدم تقدير الناس لإبداعاتهم، وهناك سخرية من رجال الأعمال والمقاولين الذين يدعون حب الثقافة ويكرمون المبدعين.

حسان وكمال شاعران مفلسان، يرتادان المقهى يومياً، ويلقيان قصائدهما، آملين أن يجدا صديقاً أو معجباً بشعرهما يدفع ثمن ما يشربانه، أو يقدمهما إلى صاحب دار نشر، وقد صادفا في المقهى متعهداً أمامه طاولة عامرة بما لذ وطاب، فدعاهما إلى طاولته بعد أن سمع شعرهما، وأخبرهما أنه كان يقرأ الشعر وينظمه في شبابه، وما زال يحاول تأليف بعض القصائد، وتناول الشاعران الطعام والشراب ضيفين، وبعد مدة قابل حسان المتعهد مصادفة، فسأله المتعهد عن صديقه كمال إن كان أصدر كتاباً جديداً، فقال حسن: كمال يعمل الآن موظفاً في الإدارة المحلية، وأنا أعمل مع متعهد، فعقب المتعهد باسماً وأنا كتبت في شبابي قليلاً من الشعر، وهكذا نكون متعادلين.

فن القص بين العفوية والصناعة (تجربتا إدريس ونيسين أنموذجين)

جاء يوسف إدريس وعزيز نيسين إلى حرفة القص من عالمين مختلفين، الأول درس الطب، وربما تركت دراسته تأثيرها على أسلوبه، إذ اعتمد التحليل والغوص في عوالم الشخصيات الداخلية، واهتم بالتفاصيل الجزئية، واستطاع أن يقيم معماراً قصصياً متماسكاً، متكئاً على لغة رشيقة مطواعة، وعلى خبرة واسعة بتقنيات القص، وعلى اتصال وثيق إلى

درجة الاندماج بالبيئة الشعبية، ووظف التنويعات السردية والحوارية ببراعة، واستفاد من الثقافة العلمية والأدبية الواسعة لإغناء الحدث، ولإعطاء كل تفصيل في المشهد التخييلي الاهتمام الذي يمنحه صدقية تشد القارئ إلى تدرجاته وحركيته وعفويته المصقولة.

في قصة ـ **الستارة** ـ غدت قطعة القماش التي علقت على الشرفة مركز الاهتمام، وتطور الحدث لا ليستر بل ليكشف تغيرات كثيرة، وليظهر جانبي التلصص الاجتماعي والفني، وهذا وصف لنظرة الشاب الأعزب إلى الستارة التي وضعها بهيج كي يحجب زوجته عن الأنظار: بالتأكيد إذن كان لا بد أن يأتي ذلك اليوم الذي يدرك فيه، وقلبه تتضاعف دقاته، أن قماش الستارة يختلج، اختلاجة أنثوية بلا شك، وأنه، ويا للهول، بعد قليل، انفرج، فرجة صغيرة رفيعة، ولكنها كانت كافية لأن يتأكد أنها فعلاً أنثى، وأن عينيها ووجنتها التي أطلت وتلصصت أجمل عينين ووجنة رآها في حياته. ص 481

هذا التركيز على التفاصيل، وهذا التنويع اللغوي، يغوي القارئ ويشده إلى المشاركة في التلصص، ويشوقه إلى معرفة تطور الحدث، وهذا الاشتغال على القصة كأنها منمنمة شرقية، منحها جمالية آسرة، وهذه النكهة التي تشعرنا برائحة المكان وبقسمات الأشخاص الذين يتحركون فيه، وما صنعته المعاناة والتغيرات بأجسادهم ومشاعرهم من تشوهات وكسور، وهذه القدرة على استشعار السمات الإنسانية في أهل القاع الشعبي، تقود إلى هدف القص البعيد، وجاءت المفارقة والسخرية متناغمة مع العناصر المكونة لمعمار القصة، وزادته ترابطاً وتشويقاً.

وجاء الثاني عزيز نيسين إلى حرفة القص من عالم الحرب، إذ تخرج من الكلية الحربية، ثم أدركته حرفة الأدب، فبرع في القص الساخر، وانصبت عنايته على الحدث، وعلى الصراع والحركة أكثر من العناصر الأخرى، فلا الاهتمام باللغة وبتقطيع الجمل والتحليل الدقيق للشخصيات كان واضحاً، ولكن العناية تركزت على المفارقة، وعلى إظهار التشوهات وشروخ الواقع، ومعظم شخصيات قصصه من النخب المدينية، ومن الموظفين الصغار وشرائح الفئات الوسطى، وأبرزت في القصص الهوة الكبيرة بين أحوال الطبقة السياسية الثرية المستقوية الفاسدة، وأحوال الأهالي المفقرين، واضطرار بعضهم إلى الحيلة لكسب عيشه، وقد ترك عالم الحرب تأثيره على أسلوب نيسين، إذ تركز اهتمامه في قصصه على الصراع، وعلى تطوير الحدث بسرعة، ثم تجيء الخاتمة كاشفة مدى التشوه، ومازجة القلق والاستياء بالابتسام.

ووظف نيسين المفارقة لإظهار هشاشة السلطات العسكرية، وسخر من تبعيتها للفئات الثرية العليا ،ولخدمتها وممالأتها لقوى الهيمنة الغربية.

في قصة – **الكلب كاشف الأسرار** – ينصح موظف في أحد المصارف صديقه العاطل عن العمل، بأن يستميل زوجة المدير كي تزكيه لدى زوجها، ويحصل على وظيفة، ولتحقيق ذلك عليه أن يكسب ود كلبها الشرس، وقد تمكن من استمالة الكلب، لكن الزوجة لم تعجب به، فأرسلت لزوجها تقول: لا توظفوه. وهذه فقرة

تصف حال طالب العمل: كل ما كان يشغل تفكيري هو الكلب، ولهذا كنت في حال من الخوف والقلق لما ينتظرني من مفاجآت، شعرت وقتئذ أنني في إحدى مغارات الموت القديمة، وبعد قليل ستنفتح الأبواب لتهاجمني الوحوش الجائعة، كنت أنتظر بجانب النافذة، ويدي في جيبي تمسك قطع البسكويت، فتح مصراع الباب الواسع الذي أمامي بهدوء، وظهر رأس مخلوق ما، نعم رأس ولا ريب، ولكن رأس ماذا؟ هذا ما لم أستطع معرفته.ص65 ـ 66

والسخرية في أعمال نيسين القصصية والمسرحية موظفة لكشف التشوهات وللتحريض من أجل التغيير الاجتماعي، واهتمامه بالمفارقات والتضخيم والدفع بالحدث نحو ذروة التوتر يظهر براعة صناعته المبتكرة، وقدرته على إظهار العيوب وإضحاك القارئ، ولكن ذلك جاء أحياناً على حساب التقنية الفنية، التي تحيط بالحدث من كل جانب.

وأرى أن إدريس ونيسين نهضا بفن القص الساخر وبفن المسرح، وبلغا بهما شأواً بعيداً، وقد تكون تقنيات إدريس في القص أكثر إمتاعاً من تقنيات نيسين، لكن نيسين كان أقدر على إقناع المتفرج في مسرحه من إدريس، الذي لم تبلغ براعته في مسرحياته ما بلغته في قصصه من إقناع وتشويق وصدق. وأعد الكاتبين من أعلام القص البارزين في القرن العشرين إلى جانب دينو بوتزاتي وإدجار ألن بو ونجيب محفوظ وزكريا تامر.

□□

ملف العدد..

حـي بـن يقظـان وروبنسون كروزو

دراسة مقارنة (1)

❑ د. رضوان القضماني
❑ د. غسان مرتضى

رواية حي بن يقظان:

يبدأ ابن طفيل روايته بقوله: "ذكَرنا سلفنا الصالح ..."(2) وهذا معناه أنَّ المؤلف أراد أن يروي قصة معروفة أخذها عن سابقيه، وهذا ما نرجِّحه، أو أنه أراد أن يتبرّأ من نسبة ما سيرويه إلى نفسه خوفاً أوحيطةً أو لأسباب أخرى لانعرفها. وهذه البداية نمطيَّة typological معروفة ومتداولة في الموروث الحكائي العالمي بهذه الصيغة أو بالصيغة الحكائية العربية الشعبية "كان ياما كان". ومن المحتمل أن البنية العامة للأحداث كانت معروفة قبل ابن طفيل، وكان مضطراً إلى نسبة عمله الفلسفي إلى أصله الحكائي الشعبي. وذكر بعد هذا مباشرة أن وقائع الرواية التي سوف يقصها حدثت في جزيرة "الواقواق" وهذا أمر مرتبط بقوله: "ذكر سلفنا الصالح...،

وكأن المؤلف أراد ثانية أن يتبرّأ من نص روايته، ليوهم المتلقي بأنها محض خيال أو خرافة، وذلك لما ارتبط به اسم هذه الجزيرة من خرافات(3) كثيرة، لاسيما تلك التي تقول: إن فيها أشجاراً تثمر نساءً يصحن "واق ـ واق"، أو أراد أن يؤكد أن أصل روايته حكائي شعبي متداول. ثم يتحدّث ابن طفيل عن أن ثمة خبرين ينمان على ولادة بطله، "فمنهم من بتَّ الحكم، وجزم القضية، بأن **حي بن يقظان** من جملة من تكوَّن من غير أم أو أب". ومنهم من أنكر ذلك، وروى من أمره خبراً نقصّه عليك فقال: "إنه كان بإزاء تلك الجزيرة ـ أي الوقواق ـ جزيرة عظيمة... يملكها رجل شديد الأنفة والغيرة، وكانت له أخت ذات جمال وحسن باهر، فعضلها ومنعها الأزواج، إذا لم يجد لها كفواً، وكان له قريب يسمى يقظان، فتزوجها سرّاً على وجه جائز... ثم

إنها حملتْ منه، ووضعت طفلاً، فلما خافت أن أن يفتضح أمرها، وينكشف سرّها، وضعته في تابوت أحكمت زمّه بعد أن أروته من الرضاع، وخرجت به أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر، وقلبها يحترق صبابة به وخوفاً عليه... ثم قذفت به في اليم، فصادف ذلك جري الماء بقوة المدّ، فاحتمله من ليلته إلى ساحل الجزيرة الأخرى التي تمّ ذكرها. وكان المدّ يصل في ذلك الوقت إلى موضع لا يصل إليه إلاّ بعد عام..."(4) ثم تحكي الرواية كيف وجدت ذلك الوليد ظبية، فحنت عليه، وأخذت تطعمه، وترعاه، وتدفع عنه الأذى. "وألف الطفل الظبية، تعينه كما تعين الأم ولدها، وهو يقلدها في كل شيء. لكنه أخذ يعي الفروق التي تميزه منها ومن حيوانات الجزيرة، وعندما بلغ السابعة بدأ يغطّي جسده بأوراق الأشجار، ويستخدم أغصانها في منازعته الوحوش، ثم استخدم جناحي نسر وذيله وريشه، فحصل على الستر والدفء. ماتت الظبية، فجزع الطفل، وحاول معرفة علة موتها، كي يخلصها منها، من دو نالأرض كما تفعل الغربان(5). ومن ثَمّ تواصلت عملية نمو الوليد وتفتح مداركه والحواس والتجربة، فاكتشف النار، وفهم مسألة الجسد والروح، وأخذ يدرك طبيعة الأجسام والأشياء من حوله، ويفهم طبيعة الأفلاك والأجرام السماوية. ثم اكتشف أنّ هذا كله لايصدر إلاّ عن فاعل مختار في غاية الكمال وفوق كل الكمال(6)... وعندما بلغ الخامسة والثلاثين تحوّل وعيه من الحرص على معرفة المصنوع إلى الحرص على معرفة الصانع، حتى "اشتد شوقه إليه وتعلّق بالعالم الأرفع المعقول"(7) فاكتشف بالملاحظة وإنعام النظر والتفكير أن "الموجود الواجب الوجود متصف بأوصاف الكمال كلها، ومنزّه عن صفات النقص وبريء منها"(8)، وأصبح همه كله محصورا في مشاهدة الموجود الواجب الوجود، وتبيّن له أن مطلوبه لا يمكن أن يحصل إلاّ بعد الرياضة والتمرن(9)، فزهد في الطعام والشراب، ولم يكن يأخذ منه إلاّ ما يسد جوعه من دون أن يفسد وجود المآكل بالقضاء عليها أو استئصالها. ولجأ إلى كوخه يتأمل، ويطلب الإخلاص في مشاهدة الحق... "وما زال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتّى تأتّى له ذلك، وغابت عن ذكره وفكره السموات والأرض وما بينهما... ولم يبق إلاّ الواحد الحق الموجود الثابت الوجود..."(10). ثم إنه غني عن ذاته وعن جميع الذوات، ولم ير في الوجود إلا الواحد الحي القيّوم، وشاهد ما شاهد، ثم عاد إلى ملاحظة الأغيار عندما أفاق من حالته تلك التي هي شبيهة بالسكر، وخطر بباله أنه لا ذات له يغاير بها ذات الحق، وأن حقيقة ذاته هي ذات الحق..."(11). وبقي حي بن يقظان يستغرق في استغراقه المحض وفنائه التام تحقيقاً لوحدة الوجود، حتى بلغ الخمسين من عمره. واتفق أن جاء إلى الجزيرة لوحدة الوجود امرؤ اسمه آسال، يبتغي التعبد والزهد والانصراف إلى الاستغراق في التأمل، وكان حيّ وقتها "شديد الاستغراق في مقاماته الكريمة، لا يبرح مغارته إلاّ مرة في الأسبوع..."(12). وحدث أن التقيا، فاستغرب كل منهما أمر صاحبه، ثمّ ما لبث كل واحد أن اطمأن إلى الآخر، وشرع آسال يعلمه الكلام حتى علمه الأسماء كلّها، فقصّ حيّ عليه قصته منذ لحظاتها الأولى، وكيف ترقى بالمعرفة، حتى انتهى إلى درجة الوصول. ثم قصّ آسال على صاحبه سيرته مع أبناء مدينته، وكيف أنهم يأخذون بظاهر الشريعة، ويبتعدون عن التأمل والتصوف، فأشفق حيّ على هؤلاء الناس، وطمع

أن تكون نجاتهم على يده، فطلب من آسال أن يصحبه إلى مدينته، فتهيّأت لهما الظروف المواتية لذلك، ووصلا إلى المدينة، وحاولا ـ إقناع الناس لكن ذلك لم ينفع معهم لنقص في فطرتهم، فآبا معاً إلى جزيرة الوقواق، "وعبدا الله حتى أتاهما اليقين"(13).

رواية روبنسون كروزو:

عنوان رواية دانييل ديفو الأصلي "حياة روبنسون كروزو ومغامراته الغريبة المدهشة"(14) وهي تتحدث عن سيرة حياة روبنسون كروزو Robinson Crusoe الذي أبى الإصغاء إلىنصائح والديه وإغراءاتهم وأصرَّ على السفر والمغامرة، من دون الحصول على مباركة والده " ويقول إني بقيت مصرّاً على عزمي، وفعلت ما أنا قاصده، فإن الله لا يبارك عليّ"(15). رحل أول مرة على متن مركب إلى لندن طالباً التجربة والمغامرة، وقد صادف في أثناء رحلته مخاطر وأهوالاً كثيرة، انتهت إلى غرق المركب ونجاة ركابه، وإذا كان السبب المباشر لغرق المركب هو العاصفة الهوجاء فإنَّ السبب الخفيَّ هو وجود كروزو على متنه، فبعد نجاة الركاب بأيام عدة يلتقي كروزو بصاحب المركب، ويدور بينهما الحوار الآتي" قال لي: ما شأنك وما حملك على ركوب البحر؟ فأخبرته بشيء من قصّتي وشأني، وللحال استشاط غضباً وقال: ما هي خطيِّتي حتى دخل هذا الشقي المنكود الحظ مركبي؟! ثم التفت إليَّ وقال بغيظ: إنني لا أريد أن أضع قدمي على قدمك في مركب تركبه، ولو دُفِعَ لي ألف ليرا ... اعلم يقيناً يا فتى أنك إذا لم ترجع، فأينما توجهت لا تصادف إلا المصائب و خيبة الآمال، فتتم كلمات أبيك التي أنذرك بها))(16).

ثُمّ يسافر إلى غوينيا سفرة موفقة، ويتعلم في أثناء ذلك التجارة وأصول سفر البحر، ويصيب ربحاً حسناً(17). فيقرر تكرار السفر، لكن المركب يقع في يد القراصنة، فيغدو روبنسون عبداً عند أحد المغاربة، ولا يستطيع الخلاص من العبودية إلّا بعد سنتين، بالفرار على متن مركب السيد، حيث يقضي أشهراً عدة يصارع الأمواج والرياح في البحر، ويصارع الوحوش على الشواطئ والبر، وهو يبحث عن الماء والطعام إلى أنْ أنقذته سفينة برتغاليّة عابرة، وأوصلته إلى البرازيل، حيث أقام أربع سنوات يزرع ويتاجر، حتّى غدا من المُلّاك. لكنَّ الطمع والتهور يغريانه بقبول عرض بعض المُلّاك بالسفر إلى الشواطئ الإفريقيّة لاصطياد العبيد وجلبهم، كي يعملوا بالأرض. لكنّ الرحلة لم تكن موفقة، فقد حرفت الرياحُ والعواصف المركبَ عن مساره، فانغرس بالرمال، وحطمت أجزاء منه، فاستقلَّ مع بعض من بقي من البحارة زورقاً صغيراً، ما لبث أنْ سحقته عاصفةٌ قوية أخرى، فغرق جميع الركاب، أمّا روبنسون فقد حملته موجة إلى اليابسة. وعندما صحا من غيبوبته، وتفحص الأشياء حوله، أدرك أنّه يواجه حياة جديدة في جزيرة ليس فيها إلا الأدغال والحيوانات البريّة، وأنّه غدا وحيداً دون رفيق من بني جنسه، فبدأ عملية التأقلم مع الحياة الجديدة مستفيداً من المُؤَن والأخشاب والأسلحة ومعدات النجارة التي استطاع الحصول عليها من السفينة المنغرسة في الرمال، فابتنى لنفسه كوخاً، وصنع بعض الأدوات والمفروشات، وبدأ بزراعة الحبوب وتربية الحيوانات، وأخذ يستغل ما يراه حوله من موجودات الجزيرة في أكله وصناعة ملبسه... وكان في أثناء ذلك يفكّر في الحال التي وصل إليها، فتذهب به الأفكار مذاهب شتّى،

يقول:((وكثيراً ما كان يخطر ببالي أمور متناقضة؛ فكنت تارة أتذمر قائلاً في نفسي لماذا يهلك الله خلائقه على هذا المنوال، ويوقعهم في شقوة كهذه ويجعلهم منكسري القلب مكّدرين إلى هذا الحدّ، حتّى يُلجئهم إلى إنكار حسناته وعدم شكره، و تارةً أرتضي بحالتي، ويوبخني ضميري على إنكاري للجميل و كفري...)).

أيقن كروزو في نهاية المطاف أنّ إعمال العقل هو وسيلة العيش ووسيلة النجاة الوحيدة، وبدأ بكتابة يومياته مستخدماً الورق والأحبار التي احضرها من المركب، مستعرضاً الأحداث التي وقعت له منذ وصوله إلى الجزيرة... وكان في أثناء ذلك يتأمل أحياناً في الوجود ومسائل الخلق ((... جالت في خاطري أفكارٌ، وهي ما هذه الأرض وهذا البحر اللذين رأيتهما مراراً كثيرة في حياتي ؟ ومن أين أتيا؟ أوكيف وُجدا، وماذا أنا وباقي الخلائق الناطقة وغير الناطقة ؟ ومن أين نحن؟ لاشكّ أنّنا جميعاً خلائق قد صنعتنا قوةٌ لا تُدرَك وهي التي خلقت الأرض والبحر والفلك. وماهي تلك القوة ؟ فنتج من ذلك بالضرورة أنّ الله هو الذي صنع الجميع. ثمّ خطر لي أنّه إذا كان الله قد خلق كلّ هذه الاشياء، لا بدّ من أنْ يكون هو الذي يُدبرها، ويعتني بها وبما فيها. ومن ثمَّ لا يمكن حدوث شيء في دائرة أعماله العظيمة من دون علمه وقضائه وأمره...)).

وحدث أنْ وقع بين يديه الكتاب المقدس ((واتفق أنّ الكلمات الأولى التي وقعت تحت ناظري عند فتحي الكتاب كانت قوله تعالى ادعُني في يوم حزنك فأنقذك وتمجدني. وهذه الكلمات كانت تطابق جداً حالتي، فأحدثت عند قراءتها بعض التأثير في نفسي، إلّا أنّ تأثيرها فيما بعد كان أشدّ وأعظم... وقبلما اضطجعتُ لأنام، فعلتُ شيئاً لم أفعله قطّ في حياتي كلّها، وهو أني ركعت على ركبتيّ، وصليتُ إلى الله طالباً منه إنجاز وعده نحوي، وهو أنْ ينقذني إذا دعوته في وقت ضيقي)) وبعد قراءات متواصلة في الكتاب المقدس يصل كروزو إلى التوبة ((ركعتُ منتصباً، ورفعت يديّ وعينيّ نحو السماء كمن خُطِفتْ روحه فرحاً، وصرخت بصوتٍ عالٍ قائلاً يا يسوع... أعطني التوبة وغفران الخطايا... وتلك هي أول مرّة يمكنني أن أقول بحق إنّي صليت فيها في كلّ حياتي...)). أخذ يتجول في الغابة مبتعداً عن مركز إقامته، فعثر على البطيخ وقصب السكر، ووجد العنب فجففه ليستخدمه في الشتاء، ووجد الكثير من أنواع الفواكه، لكنّها كانت بريّة، ومع ذلك نقل منها إلى منزله الشيء الكثير، ونجح في تربية ببغاء وجَديٍ، ونجح في زراعة الشعير والرز وقاوم الحيوانات والطيور التي كانت تعيق عمله. ثم اكتشف أنّ ثمّة أرضاً تبعد قرابة خمسة عشر فرسخاً من الجزيرة، فقرر أنْ يصنع قارباً يبحر به بعد أن فقد الأمل في تحريك قاربه الأصلي، لكنّه اكتفى بالتجوال به حول الجزيرة بسبب المخاطر البحريّة الكثيرة التي تحول دون حركته إلى أماكن أبعد. استطاع كروزو أنْ يصطاد الماعز بالأفخاخ، ويكون قطيعاً أخذ يتزايد شيئاً فشيئاً، وأخذ يستفيد من حليبه ويصنع المشتقات المختلفة. واتفق له أنْ رأى آثاراً لأقدام إنسان، فأثار ذلك خوفه، وأصر على تتبع الآثار ومعرفة صاحبها... واكتشف بعد مضي سنوات على ذلك أنّ ثمّة جماعة من المتوحشين أكلي لحوم البشر، يأتون بين المدّة و الأخرى إلى طرف الجزيرة الآخر، يحتفلون و يلتهمون مَنْ يحضرون معهم من الأسرى... و يتركون خلفهم الجماجم و العظام.

وحدث في السنة الخامسة و العشرين من إقامته في الجزيرة أنّ جماعة المتوحشين آكلي لحوم البشر حضروا إلى الجزيرة، و اشعلوا النار، و بدؤوا بطقوسهم لالتهام بعض الأسرى الذين اصطحبوهم معهم، لكن أحدهم استطاع الفرار، فساعده كروزو بالتخلص من الذين كانوا يلاحقونه. أطلق كروزو على الأسير المحرر اسم فرايدي، ((وهو اليوم الذي خلّصت فيه حياته)) واتخذه خادماً ومؤنساً له في وحدته، فأطعمه وسقاه وكساه، وأخذ يجتهد في تهذيبه وتعليمه اللغة وآداب السلوك والطعام وبعض مبادئ الدين المسيحي. وصادف بعد مدّة أنْ عاد برابرة ومعهم ثلاثة أسرى بينهم إسباني، يريدون التهامهم، فهاجمهم كروزو وفرايدي فخلصا الإسباني، واستطاعا معه الإجهاز على جميع البرابرة، ثم خلّصا امرءاً صادف أنه أبو فرايدي، وعاش الأربعة مدّة من الزمن يزرعون، ويطورون مكانَ الإقامة في الجزيرة. وفي أثناء ذلك يرسو على أطراف الجزيرة مركب انكليزي، خان بحّارته قبطانهم وتمردوا عليه، وقرروا رميه مع بعض أعوانه على هذه الجزيرة. فيساعده كروزو، ويقتل بعض بحّارته العاصين، ويُخضع الباقي، فيحمله القبطان معه، ويعود به إلى وطنه إنكلترا بعد أنْ قضى على الجزيرة ما ينوف على ثمانية و عشرين عاماً.

لا تنتهي الرواية بعودة كروزو إلى بلاده، لأنّه سرعان ما يعاود الحركة والمغامرة برفقة غلامه وصديقه فرايدي، وعلى الرغم من أنّه يتزوج، ويُرزق بثلاثة أولاد، فإنّه يقرر متابعة الترحال والسفر إلى الهند الشرقي، ((وسيأتي بيان ذلك ... في الجزء الثاني من هذه الرحلة))(18).

الائتلاف والاختلاف بين حيّ بن يقظان وروبنسون كروزو :

1- رمى القدر كلاً من حيّ وروبنسون في جزيرة لا حياة لبني البشر فيها. وإذا كان حيّ قد وصل إلى الجزيرة وعمره لم يتجاوز اليوم الواحد، فإنّ روبنسون وصل إليها وهو شاب.

2- اضطر كل منهما أنْ يتأقلم مع حياته على هذه الجزيرة مستخدماً أدوات بسيطة ليحمي نفسه، ومستخدماً ما تقدمه الطبيعة في هذه الجزيرة، كي يقتات، ويشرب، ويقي نفسه الحرّ والبرد وغيرهما ممّا لا طاقة للإنسان به. واكتسب حيّ المقدرة على التأقلم ذاتياً وبالفطرة، في حين استخدم روبنسون معارفه وخبراته السابقة في عملية التأقلم، واستفاد من الأدوات الكثيرة التي جلبها من السفينة المحطمة في ذلك.

3- يلتقي حيّ بأسال، ويلتقي روبنسون بفرايدي، ويتمّ هذا اللقاء بعد مرور مدّة طويلة من الزمن على وجود كلّ منهما في الجزيرة النائية. وتتشابه الشخصيتان الثانويتان بمسألة التعلم، فإذا كان أسال قد علم حيّاً الكلام والقراءة وغير ذلك، فقد قام روبنسون بتعليم الزنجي اللغة الانكليزيّة وبعض القواعد الاجتماعيّة ومبادئ الدين المسيحي. وكان لقاء حيّ بأسال لقاء نِدّياً، يعزز ما توصل إليه حيّ منفرداً في حين كان لقاء روبنسون بفرايدي – وإن انطوى على بعض الجوانب الإنسانيّة – لقاء مصلحة ومنفعة، لا ينبَتُّ عن الفلسفة الاقتصاديّة والاجتماعيّة في القرنين السابع والثامن عشر في أوروبا .

4- مفاد رسالة ابن طفيل في ((حيّ بن يقظان)) أنّ الإنسان قادر بفضل حواسه ثمّ عقله ثمّ حدسه على الوصول على حقائق الكون كلها، بدءاً من اكتشاف جسده وما يحيط به وصولاً إلى اكتشاف الله. وأنّ الإنسان يستطيع الوصول إلى معرفة الله دون شرائع. أمّا دانييل ديفو فأراد إيصال رسالة مشابهة في مسألة التأقلم، لكنّها مختلفة في شأن الإيمان؛ فقد استطاع بطله بمقدراته الذاتية البسيطة أنْ يتأقلم مع محيط مجهول محفوف بالمخاطر، واستطاع أنْ يتغلب على هذا المحيط ويُسَخِّرَه لخدمة ذاته. أمّا مسألة الإيمان فهي مختلفة عمّا هي عليه لدى حيّ، لأنها لا تخرج عن إطار التدين الاعتيادي من إيمان بالله وقدره، وإيمان بأهميّة رضا الوالدين و علاقة ذلك بالتوفيق.

5- تتفق القصتان في كثير من الجوانب الفنية؛ فكلتاهما تصوران شخصية نامية متطورة متنقلة من حال إلى أخرى، وكلتاهما تعتمدان الحوار الداخلي في تطوير الأحداث .

6- حاول الكاتبان كلاهما إبراز مقدرة الإنسان في التأقلم والتعايش من دون معين أو سند، لكنّ أهدافهما متباينة، فقد أراد ابن طفيل أنْ يعرض سيرورة متواصلة لحياة إنسان بدأها في جزيرة ليس فيها بشر، واستطاع اكتساب المعارف بالتدريج بدءاً من تناول لبن الظبية وانتهاء باكتشاف أرقى أنواع التواصل الروحي مع الخالق. وأهداف ابن طفيل من ذلك رمزية صرف، تتمثل في في إبراز مقدرة الإنسان على التطور مادياً و روحياً دون شرائع مسبقة أو قوانين معروفة ومتداولة. أمّا ديفو فقد أراد إثبات مقدرة الإنسان في التغلب على عوامل الطبيعة، وكان إبراز تطور الجانب الروحي لديه أمراً ثانوياً على الرغم من إشاراته المتعددة إلى ذلك، وهو لم يتعد مسألة استجارة المنكوب بخالقه.

7- إنّ تباين طبيعة العملين و أهدافهما أدى إلى تباين في تقنيات كلٍّ منهما فقد كثرت في رواية ((حيّ بن يقظان)) الأفكار الفلسفية والشروحات والاستطرادات، وخلت من الأفعال والمغامرة، ممّا أثر سلبياً في السرد القصصي، وأضعف مقدرة النص على التشويق والإثارة، وهذا ما يتطلب من المتلقي مقدرة عالية على التأمل والتفكير كي يتمكن من الفهم والمتابعة. في حين يُعَدُّ جانب المغامرة بما ينطوي عليه من تصعيد قصصي وتشويق وأحداث أهمَّ ما في رواية ((روبنسون كروزو))، وبدت الرواية محكمةً من الناحية الفنيّة إلى حدٍّ بعيد، و خاليةً من كل ما يعيق تطور الأحداث ومحبوكة بصورة متماسكة.

8- حاول ابن طفيل أنْ يتبرأ من نسبة المعلومات الواردة في القصّة إلى نفسه، ولم يُشِر إطلاقاً إلى واقعيّتها ورواها بضمير الغائب، حتّى إنّ البطل لم يقل كلمة واحدة على مدار القصّة كلّها. أمّا ديفو فقد حاول إضفاء سمات الصدق والواقعيّة على قصّته؛ فكتبها مستخدماً ضمير المتكلم، فرَوَت الشخصيّةُ الرئيسية الأحداث ــ أو كانت تقرأ ما تدونه من مذكراتها ــ كأنها تروي سيرة ذاتيّة أو

ذكريات شخصيَّة بأسلوب يؤكد واقعيَّتها، وقد تنبه إلى ذلك المترجم بطرس البستاني عندما أشار إلى الأسباب التي دعته إلى ترجمتها، وكان من بينه ((أنَّها مبنيَّة على أساس صحيح و روايات صادقة... وأنَّ ما بها من الأخبار والحوادث ممكن عقلاً ومقبول نقلاً)) ولتأكيد الواقعيَّة لم يتولَّد روبنسون ذاتيًّا، ولم ترمه أمه في اليمِّ، كما هو الشأن مع حيِّ، بل ولد بصورة طبيعيَّة ككلّ الناس، يقول البطل: "ولدت سنة 1632 في مدينة يورك من عائلة معتبرة...)). إضافةً إلى ذلك فقد حرص ديفو على إيراد كثيرٍ من التفاصيل الدقيقة الملموسة التي تساعد في مجموعها على خلق جوٍ من الواقعيَّة والصدق حول ما يبدو في القصَّة من مستحيلات، واستخدم لتثبيت ذلك والإيهام به أسلوب ذكر التواريخ الدقيقة لحدوث الأحداث.

9- رواية ابن طفيل رواية عقليَّة فكريَّة صرف، لا نلمح فيها أيَّ وجود للعناصر الاجتماعيَّة الأندلسيَّة أو المغربيَّة أو الإسبانيَّة، ويغيب عنها كلُّ ما يتعلق بالحياة اليوميَّة المعيشيَّة والحياة السياسيَّة والاقتصاديَّة. أمَّا رواية ديفو فهي ((تمجِّد الفضائل البرجوازيَّة والعمل الحرّ... ولكنّها تحتفي بضرورة الحياة الاجتماعيَّة وبصراع الإنسان عبر العمل للسيطرة على الطبيعة .. والحقيقة هي أنَّ روايات دانييل ديفو انبثقت بالضرورة من الوضع الاجتماعي السائد في أوائل القرن السابع عشر)).

الهوامش:

1 ـ مستلة من دراسة مشتركة.

2 ـ ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق وتقديم فاروق سعد، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط 2، ص 117، وكل ما سيأتي من مقبوسات مأخوذ من الطبعة ذاتها.

3 ـ يروي ابن طفيل قصة لولادة حيّ يعزوها إلى الذين زعموا أنه تولّد من الأرض، فقالوا: "إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمّرت فيه طينة على مرّ السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد والرطب باليابس امتزاج التكافؤ وتعادل القوى..فتمخضت تلك الطينة، وحدث فيها شبه نفاخات الغليان لشدة لزوجتها، وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جداً منقسمة بقسمين، بينهما حجاب رقيق، ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية الاعتدال اللائق، فتعلق به عند ذلك الروحُ الذي هو من أر الله تعالى..." ثم يروي كيف حدثت نفاخات أخرى شكّلت بمجموعها القلب ثم الدماغ ثم الكبد، ثم تكونت بالتدريج أعضاء الجسد الأخرى بصورة تشبه تكوّن الجنين في الرحم "فلمّا كمل انشقت عنه تلك الأغشية..وتصدّع باقي الطينة إذ كان قد لحقه الجفاف، ثم استغاث ذلك الطفل عند فناء مادة غذائه واشتداد جوعه، فلبته ظبية فقدي طلاها..." انظر ابن طفيل ص 123 ـ 127 .

4 ـ نفسه ص 121 ـ 127

5 ـ إن فكرة قيام حي بتقليد الغربان مأخوذة من قصة قابيل وهابيل الواردة في القرآن الكريم ﴿فطوّعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين. فبعث الله غراباً ليريه كيف يواري سوأة أخيه قال يا ويلتي أعجزتُ أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوأة أخي فأصبح من النادمين﴾ المائدة 30 – 31] .

6 ـ ابن طفيل، نفسه، ص 176 .

7 ـ نفسه ص 177

8 ـ نفسه ص 179

9 ـ نفسه ص 193

10 ـ نفسه ص 207

11 ـ نفسه...

12 ـ نفسه ص220 ـ 221

13 ـ نفسه ص 234

14 ـ قام المعلم بطرس البستاني بترجمة هذه الرواية إلى العربية عام 1861 بعنوان "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية" ثم ظهرت طبعة في بيروت عام 1885، وظهرت طبعة ثالثة في بيروت أيضاً عام1994 اعتمدناها في هذا العمل.

15 ـــ دانييل ديفو، التحفة البستانية في الأسفار الكروزية، ترجمة بطرس البستاني، ط3، بيروت 1994 ص4.

16 ـ نفسه ص 12 ـ 13

17 ـ نفسه ص 14 ـ 15

18 ـ نفسه ص 294

□□

ملف العدد..

العلائق الخفيّة بين "تحفة النظّار" لابن بطوطة الطنجي ورحلات السندباد البحري

د. رؤى قداح*

إن أول صفة تجمع بين السندباد المشرقي وابن بطوطة المغربي هي شهرتهما التي طبقت الآفاق، فصار كلاهما مضرب مثل في دوام الترحال وروح المغامرة. وقد يتبادر إلى الذهن في بادئ الأمر عدم وجود أي نقاط التقاء بين رحلتيهما؛ إذ كانت الأولى منهما نتاج قاص مبدع انتقى من قراءاته في كتب الجغرافية والعجائب والرحلات جملة من المعارف المشرقية التي تتصف بالغرابة والإثارة ليؤلف منها القصة البحرية الكبرى في تاريخ الأدب العربي، في حين كانت الثانية، ونعني بها رحلة ابن بطوطة نتاج رحلة واقعية في عوالم محددة المعالم.

ولكن قارئ هاتين الرحلتين سرعان ما يشعر بوجود ذلك الرابط الخفي بينهما. وفي محاولتنا معرفة العلة الكامنة وراء هذا الشعور تبيّن أنه نتاج سببين: أولهما المحيط المكاني؛ فقد أثبت د.هوزي في أثناء دراسته الأصول الجغرافية لرحلة السندباد البحري أن مؤلفها اختار البحر الشرقي وجزره محيطاً مكانياً لتلك المغامرة الفريدة، وبيّن أن وصفه لبعض المواضع ينطبق على جزيرة سرنديب وقمار وسومطرة وكله وجزر المليبار وجزائر اللنجبالوس(1)، واختيار المؤلف لهذا المحيط المكاني ليس اختياراً عشوائياً، وإنما هو اختيار عبقري مدروس لغنى هذا المحيط الجغرافي بالغرائب والعجائب التي تؤمن المناخ الخصب لسلسلة مغامرات السندباد. وهذا المحيط المكاني أيضاً يمثل جزءاً من أهم

* مدرسة في قسم اللغة العربية بجامعة تشرين.

أجزاء رحلة ابن بطوطة وأكثرها أصالة وغنى، فابن بطوطة زار أيضاً جزر المليبار وسومطرة وجزيرة سرنديب، وتجول كثيراً في البحر الشرقي وعاين أهواله. ووحدة المحيط الجغرافي في الرحلتين تقدم لنا تعليلاً منطقياً لورود بعض الأخبار المتشابهة بين كلا الرحلتين، نحو حديث الرحالتين عن الياقوت والعنبر والكافور والقرنفل والنارجيل والفلفل والكركدن(2)، وحديث كلا الرحالتين عن القرود ونظامها العجيب وقدرتها على التدخل في حياة البشر(3). ويرتبط أيضاً بهذا المحيط المكاني الشرّ إفادة كلا الرحالتين من بعض أساطير الشرق وعجائبه، كأسطورة طائر الرخ التي وظفها مبدع رحلة السندباد في رحلتين من رحلاته؛ ففي الرحلة الثانية قام السندباد بتقييد نفسه إلى قدم الرخ الذي حمله إلى وادي الأفاعي والألماس(4)، وفي الرحلة الخامسة نزل بحارة سفينة السندباد إلى إحدى الجزر وكسروا بيضة الرخ، وقاموا بأكل الفرخ الموجود فيها دون علم السندباد، فكان انتقام الرخ منهم بتحطيم سفينتهم وإغراقها(5). وفي رحلة ابن بطوطة نجد ذكراً خجولاً لهذه الأسطورة في نص يبدو فيه أثر خيال ابن بطوطة واضحاً، ونعني به وصفه لرحلة عودته من الصين إلى الهند؛ إذ قال: (ولما كان في اليوم الثالث والأربعين ظهر لنا بعد طلوع الفجر جبل في البحر بيننا وبينه نحو عشرين ميلاً، والريح تحملنا إلى صوبه، فعجب البحرية وقالوا: لسنا بقرب من البر، ولا يعهد في البحر جبل، وإن اضطرتنا الريح إليه هلكنا، فلجأ الناس إلى التضرع والإخلاص وجددوا التوبة، وابتهلنا إلى الله بالدعاء وتوسلنا بنبيه صلى الله عليه وسلم، ونذر التجار الصدقات الكثيرة، وكتبتها في زمام بخطي، وسكنت الريح بعض سكون، ثم رأينا ذلك الجبل عند طلوع الشمس قد ارتفع في الهواء وظهر الضوء فيما بينه وبين البحر فعجبنا من ذلك، ورأيت البحرية يبكون، ويودع بعضهم بعضاً، فقلت: ما شأنكم؟ فقالوا: إن الذي تخيلناه جبلاً هو الرخ، وإن رآنا أهلكنا، وبيننا إذ ذاك وبينه أقل من عشرة أميال، ثم إن الله تعالى من علينا بريح طيبة صرفتنا عن صوبه فلم نره، ولا عرفنا حقيقة صورته)(6)، فابن بطوطة كان هادئاً جداً وسط عاصفة ارتعدت لها فرائص الجميع، وكان هادئاً جداً أمام الرخ الذي أبكى ظهوره الجميع، وهو أيضاً لم ير الرخ ولم يعرف حقيقة صورته. ولعل كل ما وصفه ابن بطوطة في هذا المقطع محض خيال، الغاية منه أن يقدم لنا نفسه في مغامرة فريدة لم يعشها رحالة مغربي قبله، وكي تكتسب هذه المغامرة سمة التميز والإثارة أقحم ابن بطوطة ذكر الرخ، ذلك الطائر العجيب الذي سمع به في أثناء ترحاله في المشرق، ولكنه فضل عدم تقديم وصف لهذا الطائر كي لا يقع فريسة الغلط، ويكون غلطه هذا مدعاة لوصفه بالكذب. والفارق بين المؤلفين في توظيف هذه الأسطورة واضح؛ فالرخ في رحلة السندباد له حضور حركي حي ومؤثر في تطور الأحداث باتجاه الأزمة، في حين أنه وظف توظيفاً سطحياً لم يؤثر تأثيراً فعلياً في رحلة ابن بطوطة، وكانت الغاية من ذكره كما أشرنا تحقيق الإثارة. وعلة هذا الفارق أن مؤلف رحلة السندباد كان حراً في إبداعه لأنه اختار عالم الخيال، وابن بطوطة كان مقيداً في إبداعه لأنه اختار عالم الواقع.

ومن عجائب الشرق التي كانت موضوعاً مشتركاً بين السندباد وابن بطوطة حديثهما عن الفيلة، ففي رحلة السندباد السابعة بحسب نص لانجليس(◆) تتعرض سفينة السندباد لهجوم

القراصنة الذين قاموا ببيعه في سوق النخاسة، فاشتراه تاجر غني وعلمه كيف يصيد الفيلة وهو قابع في أعلى الشجرة، ليقوم هو وسيده بعد ذلك بدفن الفيل المقتول بعد اقتلاع نابيه، وبعد زمن ليس بالقصير أمضاه السندباد في صيد الفيلة أقبلت الفيلة من جميع الجهات نحو السندباد القابع فوق الشجرة بانتظار فيل يصطاده، فخاف السندباد، وقام فيل كبير بحمله فوق ظهره ففقد وعيه، وأفاق ليجد نفسه في أرض ملأى بعظام الفيلة وأسنانها وأنيابها، وأدرك أنها مقبرة الفيلة، وأدرك أيضاً أن الفيلة حملته إليها لتنجو من أذاه وتشبع جشع الإنسان وطمعه في عظامها وأنيابها، فعاد السندباد وأعلم سيده بما رآه فجمع السيد من تلك المقبرة الكثير من الأنياب والأسنان، وحرر السندباد وأعاده إلى بلده لتكون هذه خاتمة رحلاته. وفي رحلة ابن بطوطة استمعنا إليه يحدثنا حديثاً غريباً عن الفيلة، ويروي لنا حكاية كرامة الشيخ أبي عبدالله بن خفيف التي علق عليها محقق رحلته قائلاً إنه لم يجد لهذه الأسطورة التي ذكرها ابن بطوطة مسنداً في مصدر آخر، ورجّح أن تكون قصة من قصص البحارة الفرس، وفي هذه الحكاية يقول ابن بطوطة: (يحكى أنه قصد مرة جبل سرنديب ومعه نحو ثلاثين من الفقراء، فأصابتهم مجاعة في طريق الجبل حيث لا عمارة، وتاهوا عن الطريق، وطلبوا من الشيخ أن يأذن لهم في القبض على بعض الفيلة الصغار، وهي في ذلك المحل كثيرة جداً، ومنه تحمل إلى حضرة ملك الهند، فنهاهم الشيخ عن ذلك، فغلب عليهم الجوع فتعدوا قول الشيخ، وقبضوا على فيل صغير منها وذكوه وأكلوا لحمه، وامتنع الشيخ عن أكله، فلما ناموا تلك الليلة اجتمعت الفيلة من كل ناحية وأتت إليهم، فكانت تشم الرجل منهم وتقتله حتى أتت على جميعهم، وشمت الشيخ ولم تتعرض له، وأخذه فيل منها ولف عليه خرطومه ورمى به على ظهره، وأتى به الموضع الذي فيه العمارة فلما رآه أهل تلك الناحية عجبوا منه واستقبلوه ليتعرفوا أمره، فلما قرب منهم أمسكه الفيل بخرطومه ووضعه على ظهره بحيث يرونه، فجاؤوا إليه وتمسحوا به وذهبوا به إلى ملكهم، فعرّفوه خبره وهم كفار وأقام عندهم أياماً)(7). والغرض من هاتين القصتين الحديث عن ذكاء الفيلة وغضبها الشديد من الإنسان الذي يتعدى عليها، ويقتحم عالمها فتحاول الخلاص من جبروته في القصة الأولى، والانتقام منه في القصة الثانية. واللافت للانتباه أنّا لم نعثر في المؤلفات المشرقية على قصص مشابهة عن الفيلة، وإن كانت قد وردت فيها بعض الأخبار عنها، نحو حديث الرامهرمزي المقتضب عن مقبرة الفيلة(8)، ووصفه للفيلة المستأنسة(9). وهاتان القصتان تمثلان جزءاً من التراث الإنساني المشرقي الحافل بالقصص التي اختار لها القصاصون أبطالاً من عالم الحيوان الغريب، ليقدموا من خلالها عبراً وعظات أخلاقية، كما في قصة الملك والببغاء في كتاب "عجائب الهند" على سبيل المثال لا الحصر(10). وهذه القصص تذكرنا بكتاب "كليلة ودمنة" الذي يعد مثالاً رفيعاً لهذا الضرب من التأليف، وهو بالطبع خارج عن إطار بحثنا، ولكنه يمثل جزءاً من التراث المشرقي الذي اتخذ من القصص الحيواني وسيلة لعرض العبر الأخلاقية. وتوظيف هاتين القصتين مختلف بالطبع في الرحلتين، فقصة الفيلة في رحلة السندباد مغامرة مرعبة كان السندباد بطلها وكادت تودي بحياته، أما قصة الفيلة في رحلة ابن بطوطة فهي استمرار لمنهج الرحالة في عرض غرائب القصص لخلق حالة الإثارة والمتعة في نفس قارئ رحلته.

كلّ ما ذكرناه حتى الآن يدخل في إطار السبب الأول الذي يكمن وراء إحساس القارئ بذلك الرابط الخفي بين الرحلتين. أما السبب الثاني الذي يولد هذا الإحساس فهو ذلك التشابه بين شخصية السندباد وشخصية ابن بطوطة والذي من الصعب أن يدرك إلا بعد قراءة دقيقة لنصي الرحلتين. وأول ما يجمع بينهما سمات نفسية ينبغي أن يتصف بها الرحالة الطلعة المغامر، فكلاهما كان يتسم بنزوع عجيب إلى الترحال، وهذا النزوع كان السبب في جعل رحلات السندباد سبعاً لا واحدة؛ فالسندباد كان رجلاً غنياً مقتدراً ولم يكن بحاجة إلى اختبار الخطر مرة أخرى بعد رحلته الأولى، ولكن نفسه النزاعة دائماً إلى ركوب الخطر ومعاينة أهوال البحر الشرقي وتعرّف عوالم جديدة كانت تدفعه إلى اكتراء مركب أو شراء مركب وحمل عصا الترحال، وعلى الرغم من أنه كان يلوم نفسه في كل رحلة على نبذه حياة العز والراحة والدعة ومكابدته الأهوال، فإنه كان سرعان ما ينسى تجاربه القاسية لتغلبه نفسه من جديد. وحال ابن بطوطة كحال السندباد، فنفسه الراغبة في كشف ستار المجهول كانت السبب في ترحاله الدائم، وكم عاش ابن بطوطة صراعاً نفسياً بين رغبته في الانقطاع للعبادة ورغبته الملحّة في الترحال، وكانت نفسه الأمارة بالرحيل هي الغالبة دائماً في كل صراع. وكلا الرحالتين كان يتميز بتفاؤل لافت في أسوأ الظروف وقدرة على تخطي الأزمات للوقوف من جديد ومتابعة الترحال في سبيل المغامرة والكشف؛ ففي الرحلة الأولى رأى السندباد الموت بعينيه على الجزيرة التي نبتت على ظهر حوت(11)، وفي الرحلة الثانية حمله طائر الرخ إلى وادي الأفاعي والألماس(12)، وفي الرحلة الثالثة كاد يصبح وجبة للعملاق الذي شوى أصحابه وللثعبان الذي ابتلع الباقين(13)، وفي الرحلة الرابعة كاد يصبح مرة أخرى طعاماً لأكلة لحوم البشر ودفن حياً في كهف الأموات(14)، وفي الرحلة الخامسة كاد يقضي تحت ساقي الرجل الشيطان(15)، وفي الرحلة السادسة ضاعت سفينته ودخلت بحراً لا رجعة منه وتكسرت(16)، وفي الرحلة السابعة كما في النص المطبوع في لبنان يروي لنا أهوالاً خيالية عجيبة عن الرجال الشياطين، وهي تبدو غريبة عن جسد رحلاته المتآلف شكلاً ومضموناً(17)، ويظهر فيها أثر تدخل مؤلف قصص ألف ليلة وليلة واضحاً دون الرحلات الأخرى، ولعله فعل ذلك ليخلق شيئاً من الانسجام بين قصص السندباد من جهة وقصص الكتاب الذي أضيفت إليه، ونعني به كتاب "ألف ليلة وليلة" من جهة ثانية. وفي نص لانجليس الذي يبدو متآلفاً مع سائر رحلات السندباد القائمة على روايات جغرافية أصيلة، يروي لنا قصة السندباد العجيبة مع الفيلة ومقبرة الأفيال(18)، ولكن هذه الأهوال جميعها لم تثبط عزيمته، ولم تدفعه إلى ترك عصا الترحال إلا بعد الرحلة السابعة. وابن بطوطة أيضاً عاين أهوالاً في رحلته، ولكنها كانت أهوالاً واقعية يقبلها العقل الإنساني، ويمكن أن يعيشها كل من أدمن الترحال، وهي مختلفة عن تلك الأهوال السندبادية التي تمثل حلقات عجائبية مرتبة بذكاء بحيث تنفصل الحلقات عند الانفراج في نهاية كل رحلة، وتتصل الحلقات مع وحدة البطل الذي يكرر المغامرة من جديد. ومن الأهوال التي عاناها ابن بطوطة ضياعه في جبال عمان(19)، وضياعه مرة أخرى في ثلوج تركية المتصلة دون دليل يهديه إلى السبيل الصحيح(20)، وفي القسطنطينية خشي

الموت على يد النصارى الذين أعلنوا رفضهم لوجوده منذ أن وطئت قدمه مدينتهم(21)، وراحوا يصيحون: "سراكنو سراكنو"(◆)، وفي الهند كاد يقضي خوفاً من غضب ملك الهند(22)، وخطف على يد كفار الهنود وهدد بالقتل، ورأى دماغي صاحبيه وقد انتثرا أمامه عندما تكسر مركبهما في عاصفة بحرية(23)، وسلبه قراصنة الهنود كل ما يملك(24)، ولكن ذلك كله لم يثنه قط عن متابعة الترحال. وكلا الرحالتين كان يجد في كل موضع يحل به أناسٌ يحتفون به ويهتمون بأمره ويحملونه إلى ملوكهم ليصبح مقرباً إليهم وينال عطاياهم؛ ففي الرحلة الأولى قام سائس خيل الملك المهرجان بتقديم السندباد إلى ملك الجزيرة الذي أكرمه وقربه منه وقدم له الهدايا الجزيلة، وأعانه على العودة إلى الوطن(25)، وفي الرحلة الثانية اهتم تجار الألماس بأمر السندباد الذي كان قد ربط نفسه إلى الذبيحة التي رموا بها في وادي الألماس ثم أعانوه على العودة إلى بلاده(26)، وفي الرحلة الرابعة التقى السندباد برجال يجمعون الفلفل فاستمعوا إلى قصته وحملوه إلى ملكهم الذي أكرمه أيّما إكرام(27)، وفي الرحلة الخامسة حدثنا السندباد عن تاجر من مدينة القرود رثى لحاله فعلمه كيف يجمع النارجيل حتى جمع مالاً وفيراً(28)، وفي الرحلة السادسة لقي الملك في جزيرة الياقوت فسأله عن بغداد والخليفة هارون الرشيد، وأجزل له العطاء وحمّله هدية إلى الخليفة الرشيد(29)، وفي الرحلة السابعة أنقذه تاجر ثري وزوّجه ابنته ومنحه ثروته كلها(30). وحال ابن بطوطة كحال السندباد فهو مكرم أينما حل، والناس جميعاً يهتمون بأمره فيحاول لقاء القضاة والشرفاء الذين يحملونه إلى مجالس الملوك والأمراء، وهكذا رأيناه مكرماً عند

الأمير الحسني الذي رافقه في رحلته إلى اليمن(31)، وعند أبي سعيد سلطان العراق(32)، وعند السلطان محمد أوزبك(33)، وعند ملك الهند(34)، ووزير جزر ذيبة المهل(35)، حتى إنه لقي التكريم في بلاط ملك القسطنطينية(36)، وقد نال من هؤلاء جميعاً العطايا والهبات، وكان مكرماً أيضاً عند بسطاء الناس كحاله في مدينة العلايا التركية(37)، وفي زوايا الأخيّة(38)، وبين أهل أصفهان وشيراز(39). وعلى الرغم من اشتراك الرحالتين بالاستمتاع في وصف لقائهما بالملوك وذكر عطاياهم وهباتهم فثمة فارق واضح بينهما؛ وهو أن السندباد كان رحالة مجداً مجتهداً يعمل في البلاد التي حلّ بها ليكون عمله سبيلاً لخلاصه، فإذا تعذرت عليه التجارة التي هي مهنته سعى إلى تعلم وسائل أخرى تدر عليه المال، كتعلمه جمع النارجيل بواسطة القرود(40)، وصيد الفيلة(41)، وصناعة السروج(42)، فضلاً عن تلك الثروات التي كانت تجود عليه الطبيعة بها كالعنبر والياقوت والألماس والعود وخشب الصندل(43). أما ابن بطوطة فقد اتكل في ارتحاله على الهبات، ولم نجده يزاول عملاً في أثناء ارتحاله إلا في الهند وجزر ذيبة المهل؛ إذ تولى القضاء فيهما(44). وكلا الرحالتين أيضاً أصيب باليأس في آخر رحلاته فقرر العودة إلى الوطن؛ ففي الرحلة السابعة من رحلات السندباد، وصف لنا تعبه وإعلانه التوبة عن الارتحال فقال: (وصرت ألوم نفسي على ما فعلته وقد تعبت نفسي بعد الراحة وقلت لروحي: يا سندباد يا بحري أنت لم تتب، وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر، وإن تبت تكذب في التوبة، فقاس كل ما تلقاه فإنك تستحق كل ما يحصل لك)(45)، وصدق السندباد هذه المرة فكانت

توبته نصوحاً، فعاد إلى بغداد ليقضي ما تبقى من عمره تائباً عن الترحال والسفر، وابن بطوطة عانى كثيراً في السنوات الأخيرة من رحلته المشرقية، فخرج مهموماً من جزر ذيبة المهل(46)، وسلبه القراصنة كلّ ما يملك(47)، وتغيرت حاله في الصين بلد الكفار(48)، فانقطع عن الناس، ليعود بعدها إلى البلاد العربية ومنها إلى وطنه المغرب بعد أن شارف على الخمسين من عمره. والطريف أن المدة التي قضاها ابن بطوطة في رحلته، وهي سبع وعشرون سنة، تعادل المدة التي قضاها السندباد في رحلته السابعة كما حسبها أهله(49)، ولعل الصواب ما ذكره د. فوزي من أن هذه المدة هي مجموع رحلاته السبع(50)؛ لأنه غادر بغداد شاباً، وعندما لقيه السندباد البري وصفه بقوله: إنه (رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه، وهو مليح الصورة حسن المنظر، وعليه هيبة ووقار وعز وافتخار)(51). وهذا يعني أن جسده كان ما زال قوياً بعد، ولعله كان في الخمسين من عمره، فهو لم يصفه بالشيخ ولا بالعجوز، وإذا تذكرنا أنه أمضى زمناً طويلاً في رحلاته الست قبل السابعة، واستقر في إحدى الجزر وتزوج وبقي فيها حتى وفاة زوجته(52)، فإن القول بأن هذه المدة تشمل رحلاته السبع يصبح أكثر منطقية وأقرب إلى الصواب.

ولعل أهم ما لفت انتباهنا في دراستنا لهاتين الشخصيتين بعض المواقف المتشابهة التي تعرض لها كلا الرحالتين أو قام بها كلاهما، ففي الرحلة الثانية حدّثنا السندباد عن وصوله إلى جزيرة جميلة، فنزل مع صحبه للتمتع بها ونام بجانب عين ماء، فرحلت المركب بمن عليها وبمتاع السندباد وتجارته، وبقي هو وحيداً على أرض الجزيرة، ولما أفاق وصف لنا حاله فقال: (ثم إني قمت فلم أجد في ذلك المكان إنسياً ولا جنياً، وقد سارت المركب بالركاب ولم يتذكرني منهم أحد لا من التجار ولا من البحرية فتركوني في الجزيرة، وقد التفت فيها يميناً وشمالاً فلم أجد بها أحداً غيري، فحصل عندي قهر شديد ما عليه من مزيد وكادت مرارتي تنفقع من شدة ما أنا فيه من الغم والحزن والتعب، ولم يكن معي شيء من حطام الدنيا ولا من المأكل ولا من المشرب وصرت وحيداً، وقد تعبت في نفسي ويئست من الحياة)(53). وقد عاش ابن بطوطة تجربة مشابهة لتجربة السندباد حين كان يستعد للسفر إلى الصين من ميناء قاليقوط لإيصال هدية ملك الهند إلى ملك الصين، وكان ابن بطوطة قد وضع هدية الملك في الجنك، وبقي الملك سنبل وظهير الدين رفيقا ابن بطوطة في تلك المهمة الرسمية مع الهدية، ثم قام ابن بطوطة بنقل جواريه ومتاعه إلى الكَكَم(*) وأمضى الجميع ليلة عاصفة في المراكب، وبقي ابن بطوطة وحيداً على الساحل ليس معه من متاع الدنيا إلا بساط يفترشه. وفي الصباح رمى البحر بحطام الجنك على الساحل، ورأى ابن بطوطة جثتي رفيقيه. أما ما حلّ بالككم فقد وصفه ابن بطوطة قائلاً: (ولما رأى أهل الككم ما حدث على الجنك رفعوا قلعهم وذهبوا ومعهم جميع متاعي وغلماني وجواريّ، وبقيت منفرداً على الساحل ليس معي إلا فتى كنت أعتقته، فلما رأى ما حل بي ذهب عني! ولم يبق عندي إلا العشرة الدنانير التي أعطانيها الجوكي، والبساط الذي كنت أفترشه وأخبرني الناس أن ذلك الككم لا بد له من أن يدخل مرسى كولم فعزمت على السفر إليها)(54). وفي الرحلة الرابعة حدثنا السندباد عن اشتغاله بصناعة سروج الخيل؛ إذ لفت انتباهه أن أهل الجزيرة

وحتى ملكهم كانوا يركبون الخيول بدون سروج، فصنع سرجاً للملك وأهداه إياه فأعجبه، واستمر السندباد في صناعة السروج حتى جنى مالاً كثيراً، وقد وصف لنا السندباد كيفية صناعته لهذا السرج بدقة، فقال: (فعند ذلك طلبت نجاراً شاطراً وجلست عنده وعلمته صنعة السرج وكيف يعمله، ثم إني أخذت صوفاً ونفشته وصنعت منه لبداً وأحضرت جلداً وألبسته للسرج وصقلته، ثم إني ركبت سيوره وشددت شريحته، وبعد ذلك أحضرت الحداد ووصفت له كيفية الركاب فدق ركاباً عظيماً وبردته وبيضته بالقصدير، ثم إني شددت له أهداباً من الحرير، وبعد ذلك قمت وجئت بحصان من خيار خيول الملك وشددت عليه ذلك السرج، وعلقت فيه الركاب وألجمته بلجام، وقدمته إلى الملك فأعجبه ولاق بخاطره وشكرني وركب عليه، وقد حصل له فرح شديد بذلك السرج وأعطاني شيئاً كثيراً في نظير عملي له)(55). وابن بطوطة أيضاً صنع السروج لملك الهند، فقد علم أن الملك يركب الجمل دون سرج، فأحب أن يقدم له سرجاً ليكون هدية مميزة، ووصف لنا بدقة أيضاً كيف صنع هذه السروج وسعادة الملك بها، فقال: (وبعثت الجمل والحلواء إلى السلطان وأمرت الذي حملها أن يدفعها على يد ملك دولة شاه، وبعثت له بفرس وجملين، فلما وصله ذلك دخل على السلطان، وقال: يا خوند عالم، رأيت العجب قال: وما ذلك؟ قال: فلان بعث جملاً عليه سرج! فقال: ائتوا به! فأدخل الجمل داخل السراجة، وأعجب به السلطان، وقال لراجلي: اركبه، فركبه ومشّاه بين يديه، وأمر له بمائتي دينار دراهم وخلعة، وعاد الرجل إلي فأعلمني فسرني ذلك، وأهديت له جملين بعد عودته إلى الحضرة. ولما عاد إلي راجلي الذي بعثته بالجمل فأخبرني بما كان من شأنه صنعت كورين اثنين وجعلت مقدم كل واحد ومؤخره مكسواً بصفائح الفضة المذهبة، وكسوتهما بالملف وصنعت رسنا مصفحاً بصفائح الفضة، وجعلت لهما جلّين من زردخانة مبطنين بالكمخا وجعلت للجملين الخلاخيل من الفضة)(56). وعلى الرغم من أن المرأة لم تكن عاملاً مشتركاً بين الرحالتين فقد مرّ كلاهما بموقف متشابه؛ ففي الرحلة الرابعة أيضاً أخبرنا السندباد أن الملك أراد أن يزوجه بامرأة حسنة شريفة غنية، فوافقه السندباد على طلبه، فحضر القاضي والشهود وزوّجه في ذلك الوقت بامرأة جميلة غنية عالية النسب(57). وقد حدثنا ابن بطوطة أنه عندما دخل جزر ذيبة المهل أحبه وزيراها، فأراد أحدهما أن يزوّجه ابنته الأرملة، ولكن ابن بطوطة خشي على نفسه لأنها دفنت زوجين قبله، وأراد الآخر أن يزوّجه ابنته فوافقه، ولكن البنت امتنعت عن الموافقة عند عقد القران، فاختار له الوزير امرأة أخرى ذات حسب ونسب ومال وجمال، لأنه أراد أن يبقى ابن بطوطة معهم في بلادهم، فوافقه ابن بطوطة على طلبه دونما تردد(58).

ولعل أهم موضع تجلى فيه ذلك التشابه الغريب بين ابن بطوطة والسندباد هو وصف ابن بطوطة للأهوال التي عاشها في بداية رحلته في سفارة ملك الهند إلى الصين، وكان من شأنها أن غيرت مسار رحلته كلها؛ فعند وصول ركب السفارة إلى مدينة كول الهندية فوجئ ابن بطوطة وصحبه بكفار الهنود الذين أغاروا على قرية مسلمة فقاتلوهم وتغلبوا عليهم، وقتل بعض من كان مع ابن بطوطة ومنهم المسؤول عن هدية الملك، فاضطر الركب إلى انتظار أمر ملك الهند بمتابعة الرحلة أو العودة إلى دلهي، وفي أثناء انتظارهم جرت مناوشات بين ابن بطوطة وصحبه

من جهة وكفار الهنود من جهة ثانية، وانفصل ابن بطوطة عن رفاقه ولحق به عشرة فرسان من كفار الهنود، فاختبأ في خندق ونجا منهم ليجد نفسه وحيداً تائهاً في قرى الهنود، وعندما خرج من مخبئه لحق به أربعون هندياً فخشي الموت على يدهم ورمى بنفسه على الأرض كي لا يقتلوه فحملوه أسيراً إلى قريتهم، ووجد بينهم مسلمين يعرفان الفارسية أخبراه بأن القوم قد أزمعوا قتله، فراح يتلطف إلى سيدهم، فأوكل أمره إلى ثلاثة هم شيخ وولده ورجل أسود خبيث كان يتحفز إلى قتل ابن بطوطة ولكن الله أصابه بحمى طوال الليل، وظل ابن بطوطة يتلطف إلى الرجل العجوز حتى رقّ لحاله فأعطاه ابن بطوطة كمي قميصه كي لا يقتله رفاقه بعد هربه، وفي الصباح انضم إليهم ثلاثة هنود آخرين عجبوا من بقاء ابن بطوطة حياً، ورق لحاله أحد هؤلاء الثلاثة فأطلقه مقابل عباءته، فرحل عنهم ليضيع بين قرى الهنود، واضطر في رحلة الضياع التي دامت سبعة أيام إلى شرب الماء من خزانات الهنود وأكل عساليج الخردل والنوم تحت الشجر، وقد فاجأه عند أحد الخزانات أربعون فارساً هندياً، فاختبأ وراء شجرة وأعمى الله أبصارهم عنه، وسمع في إحدى الليالي حركة حيوان وخمّن أنه أفعى، ولكنه لم يهتم لأمرها لشدة تعبه، وبعد سبعة أيام دخل إحدى قرى الهنود وسألهم طعاماً فلم يعطوه، وسلبوه قميصه الذي أعطى كميه للشيخ، ثم ترك قريتهم ليبحث عن طريق يوصله إلى صحبه فغلبه العطش واضطر إلى شرب الماء من خفه، ثم كانت نجاته على يد ذلك العجوز العجيب. ولنستمع إلى ابن بطوطة يصف خلاصه على يده فيقول: (لاح لي شخص فنظرت إليه فإذا رجل أسود اللون، بيده إبريق وعكاز، وعلى كاهله جراب، فقال لي: سلام عليكم، فقلت له: عليكم السلام ورحمة الله وبركاته، فقال لي بالفارسية: جيكَس معناه: من أنت؟ فقلت له: أنا تائه! فقال لي: وأنا كذلك، ثم ربط إبريقه بحبل كان معه واستقى ماء فأردت أن أشرب، فقال لي: اصبر! ثم فتح جرابه فأخرج منه غرفة حمص أسود مقلوّ مع قليل أرز، فأكلت منه وشربت، وتوضأ وصلى ركعتين وتوضأت أنا وصليت، وسألني عن اسمي فقلت: محمد، وسألته عن اسمه فقال لي: القلب الفارح، فتفاءلت بذلك وسررت به، ثم قال لي: بسم الله! ترافقني؟ فقلت: نعم، فمشيت معه قليلاً، ثم وجدت فتوراً في أعضائي، ولم أستطع النهوض، فقعدت، فقال لي: ما شأنك؟ فقلت له: كنت قادراً على المشي قبل أن ألقاك فلما لقيتك عجزت، فقال: سبحان الله اركب عنقي! فقلت له: إنك ضعيف ولا تستطيع ذلك، فقال: يقوّيني الله، لا بد لك من ذلك، فركبت على عنقه، وقال لي: أكثر من قراءة: حسبنا الله ونعم الوكيل، فأكثرت من ذلك)(59)، ثم أفاق ابن بطوطة ليجد نفسه على الأرض في قرية هندية يحكمها رجل مسلم، فاستقبله وأكرمه وأطعمه وأعطاه ثياباً تركها عنده رجل مصري، فلما رأى ابن بطوطة الثياب وجدها ثيابه، وقد كان أعطاها لرجل مصري لقيه في مدينة كول.

إن القارئ المتمعن في رحلة ابن بطوطة سرعان ما يدرك غرابة هذا النص واختلافه عن سائر جسد الرحلة. صحيح أن ابن بطوطة وصف لنا في كثير من المواضع مغامراته وبطولاته الفردية، ولكن هذه المغامرة تبدو مختلفة أيّما اختلاف عن سائر المغامرات، وهذا الاختلاف كان نتاج خيال ابن بطوطة الخصب، ومخزونه الثقافي الذي أشبع بقصص بطولية مشرقية كثيرة سمعها وعاينها في أثناء تجواله الطويل،

إنها ثروة الترحال. ويبدو أن المحيط المكاني كان عاملاً مساعداً لخيال ابن بطوطة، ومحفزاً لإبداع تلك القصة الطريفة؛ فالهند هي موطن الغريب والعجيب، والخوف من الطبيعة الوحشية، والآخر المختلف عن ابن بطوطة بكل المقاييس، وفي هذا المكان تبدو جميع الأهوال طبيعية، وتبدو المغامرة البطولية طبيعية أيضاً. وهذا لا يعني بالضرورة إنكارنا قيامه بتلك الرحلة الواقعية التي كلفه بها ملك الهند، ولكنه يعني اعترافنا بذكاء ابن بطوطة الذي - على ما يبدو - اتخذ من رحلته تلك أساساً قوياً لبناء قصة خيالية مثيرة. وإن قارئ رحلات السندباد يلمح تلك الروح السندبادية تطل بوجهها المغامر بين سطور قصة ابن بطوطة، ليدرك أن ثمة تشابهاً واضحاً بين هذه القصة ومغامرات السندباد البحري، ويرتكز هذا التشابه على أمرين: أولهما بنية هذه القصة؛ فهي شبيهة ببنية قصص السندباد التي تقوم كل منها على سلسلة من الأهوال والأزمات المتصلة التي يعيشها البطل، ولا يكاد ينجو من إحداها - فيظن القارئ أن بطله وصل إلى بر الخلاص- حتى يقع في شرك الثانية، وهكذا حتى يصل إلى الانفراج. وهذا ما فعله ابن بطوطة حين صور الأزمات المتوالية التي نجا منها؛ فقد نجا أولاً من القتل في معركة كول، ثم نجا ثانية من عشرة فرسان لاحقوه، ثم نجا ثالثة من القتل على يد الأسود الخبيث، ونجا مرة رابعة ببساطة شديدة حين أطلقه الهندي الذي رق لحاله، ونجا للمرة الخامسة حين أعمى الله أبصار فرسان الهنود عنه، ونجا للمرة السادسة حين نام قرب أفعى لم تلدغه، ونجا للمرة السابعة عندما لم يقتله أهل القرية الهنود الكفار، ونجا للمرة الثامنة على كتفي عابر سبيل عجوز. أما الأمر الثاني فهو أن قصة ابن بطوطة صورة من صور البطولة الفردية التي تمثل في الحقيقة عماد رحلات السندباد؛ فالسندباد بطل فردي يموت صحبه، فيغرقون ويؤكلون ويذبحون ويشوون، ويبقى هو، وتغيب معالم الشخصيات الأخرى لتبقى ثانوية تدعم فعله البطولي الأخاذ. وفي قصة ابن بطوطة نجد هذه البطولة الفردية أيضاً؛ لأن ابن بطوطة كان البطل الوحيد في قصته؛ إذ لم يشاركه أحد بطولاته، وقد نجا من القتل والأسر تماماً كحال السندباد، ولكن صورة البطولة الفردية التي قدمها ابن بطوطة تبدو أبسط بكثير مما قدمه مبدع رحلات السندباد، والعلة أصبحت معلومة، وهي أن ابن بطوطة كان مكرهاً دائماً على وضع حدود منطقية لشطحات خياله الخصب. أما تلك النهاية العجيبة التي اختارها ابن بطوطة لقصته والتي تبدو لنا نهاية خيالية مثيرة، فإنها في نظره ليست خيالية على الإطلاق فهي منسجمة انسجاماً تاماً مع نزوعه الديني وميله العجيب إلى تصديق الكرامات، ويبدو أنه أحب أن يوظف أيضاً هذا التسليم بتلك الكرامات الخارقة فأبدع تلك النهاية ذات الطابع الديني الخارق، وهو يعلم جيداً أنه بذلك يجعل قصته أكثر إثارة وأكثر إمتاعاً من لو أنه جعل خلاصه باهتاً على يد إنسان عادي.

ويمكن أن نضيف إلى هذين الأمرين بعض التفصيلات الدقيقة التي تدفع ذاكرة قارئ رحلة ابن بطوطة دفعاً لاستعادة صورة رحلات السندباد كتمسك ابن بطوطة بالحياة ورغبته في الخلاص، وذلك الوصف البسيط لضياعه في قرى الهنود وبحثه عن الطعام والشراب الذي يذكرنا بالسندباد الذي ضاع كثيراً وبحث طويلاً عن الطعام والماء، وصورة العجوز الذي حمله على كتفيه تذكرنا بالرجل الشيطان الذي التقى به السندباد في الرحلة الخامسة،

وتوسل إليه العجوز ليحمله على كتفيه فرق قلب السندباد لحاله وطاوعه فاستعبده(60)، وتلك الحادثة الغريبة التي ذكرها ابن بطوطة في نهاية قصته حين قدم له حاكم القرية ثياباً عرف أنها ثيابه التي أعطاها للمصري تذكرنا أيضاً بقصة السندباد حين تركه صحبه على جزيرة وحيداً ورحلوا بمتاعه، لتجمعهم الأقدار ثانية ويقدم له ربان السفينة هذا المتاع ليستعين به على العودة إلى بلده فيعرف السندباد أنه متاعه الذي فقده، ولكن البحّارة لم يصدقوه أول الأمر(61).

وخلاصة القول -بعد أن وقفنا على وجوه التشابه بين رحلة ابن بطوطة ورحلات السندباد البحري- أن العلة المنطقية لذلك التشابه بين شخصية ابن بطوطة وشخصية السندباد تكمن في أن كليهما رحالة مثالي؛ فابن بطوطة هو الرحالة المثالي الذي كاد أن يكون الرحالة الوحيد المتمّع بهذه الصفة في تاريخ الأدب العربي القديم؛ إذ لا يشاركه في هذه الصفة إلا أبو حامد الغرناطي. ونعني بالرحالة المثالي الرحالة الطلعة المغامر الذي يرحل مدفوعاً بنشوة الترحال في آفاق رحبة غير محددة بأهداف وغايات تنتهي الرحلة بانتهائها. وإذا عدنا بالذاكرة إلى الوراء وجدنا أن جميع الرحالة العرب السابقين لابن بطوطة لم يكونوا رحالة مثاليين؛ فرحلة عبادة بن الصامت ورحلة تميم الداري كانتا لأسباب دينية، ورحلة سلام الترجمان ورحلة محمد بن موسى المنجم كانتا لأسباب سياسية خفية ودينية معلنة، ورحلة ابن فضلان كانت سفارة ذات طابع ديني وسياسي، ورحلة ناصر خسرو كانت بدوافع فلسفية ومن ثم دينية وسياسية، ورحلة المقدسي ورحلة المسعودي ورحلة الإصطخري كانت بدافع الإبداع في مجالات فكرية كالتاريخ والجغرافية فضلاً عن الأسباب الاقتصادية والمذهبية، ورحلة أبي دلف الأولى كانت سفارة إلى الصين، ورحلة هارون بن يحيى كانت نتاج الأسر، ورحلة تميم بن بحر المتطوعي كانت نتاج عمله في البريد، ورحلات ابن رشيد والعبدري والتجيبي وابن جبير كانت لغرض ديني صرف، فضلاً عن الرغبة في تلقي العلم لدى الرحالة المغاربة، ورحلة التجاني كانت لأسباب سياسية في المقام الأول. أما ابن بطوطة فقد رحل مدفوعاً بهاجس الترحال ليختبر متعة الكشف والمغامرة والخطر، ويتعرّف عوالم جديدة خارج قوقعة وطنه الصغير. ومؤلف رحلة السندباد اختار لرحلاته رحالة مثالياً يرحل لغرض الترحال، وسرعان ما كان ينسى المخاطر والأهوال حين كان يرى المسافرين يعودون إلى بلادهم فتتوق نفسه إلى مغامرة جديدة وكشف جديد، ولو كان مبدع رحلات السندباد اختار لرحلاته بطلاً عادياً يرحل من أجل التجارة أو غيرها لما وصلتنا رحلات السندباد، فأهوال رحلات السندباد الاستثنائية تتطلب أيضاً بطلاً استثنائياً من طراز فريد، ولما كانت المغامرة سمة من سمات روح الشباب وروح الرحالة معاً، فقد رأينا كلا الرحالتين يعود بعد أن انطفأت جذوة الشباب ليبحث عن وطنه الصغير ليرتاح فيه بعد طول ارتحال، ويروي لسامعيه حكايات ثورة الشباب في عوالم غريبة. أما تشابه بعض المواقف الذاتية والأساطير والأخبار فلا يمكننا أن نعزوه إلى مسألة التأثر والتأثير بسبب اختلاف آراء الباحثين حول زمن تأليف رحلات السندباد، ولكن يمكننا أن نقدم احتمالين لتعليل هذا التشابه، وقد تثبت الأبحاث اللاحقة صحة أحدهما إذا ما استطاع الباحثون تحديد زمن تأليف رحلات السندباد على وجه اليقين. فإذا كانت رحلات السندباد قد ظهرت في عهد هارون الرشيد أو

بعده بقليل فهذا يعني أن هذه الرحلات كانت معروفة في البلاد المشرقية التي زارها ابن بطوطة، ومن الطبيعي حينها أن يكون قد اطلع عليها أو سمع بها واستوحى منها بعض ما قدمه في رحلته. أما إذا كانت رحلات السندباد لم تر النور إلا في زمن متأخر لتصبح معاصرة لابن بطوطة أو لاحقة له، كما يرى د.فوزي ود.القلماوي فإن التعليل المنطقي لذلك التشابه هو وحدة المصادر التي استقى منها ابن بطوطة ومؤلف رحلة السندباد مادة كتابيهما.

الهوامش:

(1) فوزي، حسين: حديث السندباد القديم، 1943، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر. 357

(2) مؤلف مجهول: ألف ليلة وليلة، 1979، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان. 3 / 153–169–188

- ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تح: عبد الهادي التازي، 1997، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. 3 / 75–77، 4118 / 81–38–117–

(3) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 183

- ابن بطوطة: تحفة النظار 4 / 83–85

(4) مجهول: ألف ليلة وليلة 149150–

(5) المصدر نفسه 178179–

(6) ابن بطوطة: تحفة النظار 4 / 157–158

(❖) لم نوفق في العثور على نص لانجليس، ولذا فقد اعتمدنا في دراسة هذه الرواية على كتاب"حديث السندباد القديم"للدكتور حسين فوزي الذي اطلع على نص لانجليس وذكر هذه القصة 347–348–349

(7) ابن بطوطة: تحفة النظار 2 / 48

(8) الرامهرمزي، بزرك بن شهريار: عجائب الهند بره وبحره، تح: يوسف الشاروني، دار رياض الريس، لندن، انكلترا. 72

(9) المصدر نفسه 135

(10) المصدر نفسه 105

(11) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 140

(12) المصدر نفسه 3 / 150–151

(13) المصدر نفسه 3 / 157 إلى 162

(14) المصدر نفسه 3 / 168–173–174

(15) المصدر نفسه 3 / 180–181

(16) المصدر نفسه 3 / 187–188

(17) مجهول: ألف ليلة وليلة 2 / 200–201–202

(18) فوزي: حديث السندباد القديم 347349–348–

(19) ابن بطوطة: تحفة النظار 2 / 135–136

(20) المصدر نفسه 2 / 202

(21) المصدر نفسه 2 / 248–249

(❖) لفظ كان النصارى يطلقونه على المسلمين، ومعناه عبيد سارة لأنهم من نسل إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام

(22) المصدر نفسه 3 / 247–248–249

(23) المصدر نفسه 4 / 48

(24) المصدر نفسه 4 / 98

(25) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 143–144

(26) المصدر نفسه 3 / 152–153

(27) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 169–170

(28) المصدر نفسه 3 / 184–185

(29) المصدر نفسه 3 / 191–192

(30) المصدر نفسه 3 / 198–199

(31) ابن بطوطة: تحفة النظار 2 / 98–100

(32) المصدر نفسه 2 / 78

(33) المصدر نفسه 2 / 240–242

(34) المصدر نفسه 3 / 232 إلى 244

(35) المصدر نفسه 4 / 70–71–72–73

(36) المصدر نفسه 2 / 250

(37) المصدر نفسه 2 / 161
(38) المصدر نفسه 2 / 163-165-170-179
(39) المصدر نفسه 2 / 31-32-36-37
(40) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 184-185
(41) فوزي: حديث السندباد القديم 347-348-349
(42) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 170
(43) المصدر نفسه 3 / 152-188-190-198
(44) ابن بطوطة: تحفة النظار 3 / 233 ، 4 / 73
(45) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 196
(46) ابن بطوطة: تحفة النظار 4 / 75-76
(47) المصدر نفسه 4 / 98
(48) المصدر نفسه 4144 /
(49) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 202
(50) فوزي: حديث السندباد القديم 261
(51) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 138
(52) المصدر نفسه 3 / 171 إلى 176
(53) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 148
(*)الككم مركب صغير، والجنك مركب أكبر حجماً من مراكب الصين.
(54) ابن بطوطة: تحفة النظار 448 /
(55) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 170-171
(56) ابن بطوطة: تحفة النظار 3 / 240-241
(57) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 171
(58) ابن بطوطة: تحفة النظار 4 / 71-73
(59) ابن بطوطة: تحفة النظار 4 / 14
(60) مجهول: ألف ليلة وليلة 3 / 180
(61) المصدر نفسه 3 / 148-163-164

□□

البحر بين حنا مينه وفيكتور هيغو

زياد العودة

تمهيد:

لطالما كان البحرُ، من خلال اتّساع أمدائه المفتوحة، وغنى مكنوناته، ومقاومته لمرور الزمن، محرِّضاً لإبداع الأدباء، وجاذباً لهم؛ فأصبح موضوعاً أثيراً لدى جمهرة منهم ليست بالقليلة؛ فرؤوا في التأمل وإطلاق أجنحة الخيال فيه، وفي محاولاتهم لاستكشاف كائناته وغوامضه مجالاً ملائماً لإبداعهم الأدبي.

ولعلّ فضاءات الشعر هي التي أسّست أولاً لتلك التوجّهات التي تتناول البحر. وفي ملحمة الأوديسة، يجعل الشاعر الإغريقي هوميروس بطله أوليس ورفاقه يعبرون بحراً عائدين إلى ديارهم؛ فيتعرضون لإغراء طاغٍ، هو إغراء جنيّات البحر، ثم للامتحان الخطير الذي يقعون في شباكه، عندما يحبسهم السّيكلوب بوليفيم في مغارته، ويفترس واحداً منهم، ولا يخرجون أحياء إلاّ بالحيلة والخديعة.

أما إيليا أبو ماضي، في العصر الحديث، فيطرح في طلاسمه الشهيرة شكوكَ الإنسان، مشيراً بشكلٍ غير مباشر إلى أسطورة قصة الحياة، وفرضيتها غير اليقينية، فيهتف:

قد سألتُ البحر يوماً

هل أنا يا بحر منكا

هل صحيحٌ ما رواه بعضهم عني وعنكا

أم ترى ما زعموا زوراً وبهتاناً وإفكا

ضحكت أمواجُه مني وقالت:

لست أدري.

لقد استدعى إذن تساؤلُ الشاعر ارتياباً وشكّاً أقلّ ما يُقال فيهما أنهما لا يسوّغان للشعر

أن يكون وسيلة معرفة، كما يأمل بعضهم بتفاؤل.

أما الروائيون فقد اجتذبهم البحر بدورهم، وخاضوا غماره، وجعلوه مسرحاً لخيالهم المطلق، وعشروا في الأزرق الواسع، المغرق في الزمن السحيق معيناً لا ينضب من الموجودات والوقائع، ومصدر إيحاء هائلاً للتفكر والتأمل، في دروب المعرفة ومسالك الفن. وقد ألهم البحر عدداً لا يستهان به من الروائيين الذين قاربوه كثيراً أو قليلاً، فصدّروه أو وضعوه في خلفية الصورة، ومنهم من اتخذه ميداناً لأحداث روائية متخيلة، ومنهم من كرّس له رواية كاملة، أو أجزاء كبيرة من رواية، وذكر في هذا الموضع أو ذاك شيئاً عن البحر، فكان له مغنياً لبنائه الفني، وفاتحاً لآفاق رحبة، أطلّ منها الروائي على مسائل المجتمع والوجود، على الحياة والموت، وعلى العالم الواقعي المحسوس، وعوالم التصورات التي تتخطّى تخومه، بحيث تحوّلت بعضُ مسارات الروايات أحياناً إلى نوعٍ من مقارباتٍ فلسفية هي أطروحات بعضها اشتطّ في الاستطراد، مبتعداً عن المسار الفني للرواية.

ولا بدّ من أن ينصرف المرء إلى بحثٍ طويلٍ وشائك، إذا ما أراد أن يتقصّى ليس كلّ روائي استلهم البحر، بل حتى: نخبة الروائيين الذائعة الصيت، من أمثال إرنست هميغواي، وميلفيل على سبيل الإشارة لا الحصر.

روائيان

سوف نحاول، والحالة هذه، أن نلقي بعض الضوء على روائيين اثنين، أحدهما حنا مينه، الروائي العربي، وفيكتور هيغو الروائي الفرنسي والشاعر الشهير، باعتبارهما قد تناولا البحر في عدد من أعمالهما الروائية.

ولن يكون البحث أكاديمياً وتفسيراً يلمّ بكل جوانب إبداعهما؛ فهذا متعذّر للمرء الآن، ولا يتسع له الوقت وحدود الإمكان ومقومات أخرى أيضاً لا سبيل إلى ذكرها، بل سيكون مقاربة للنصوص يعرضها مع شيء آخر ربّما.

يخصص حنا مينه عدداً من رواياته للبحر ليجعله مسرحاً لتحرك شخصياته ضمن إطار زماني ومكاني يرسمه أثناء مراحل النضال الوطني ضد المستعمر الفرنسي، ويتصدى بكثير من الجرأة لنوازع الإنسان، مخترقاً تقييدات الممنوع والمحظور في أحيان كثيرة.

ويرى سعيد حورانية في مقدمته لرواية "**الشراع والعاصفة**" أن حنّا من رواد البحر في الأدب العربي، كما يرى في رواياته عموماً كلّ فتوة الريادة، وكل تعجلّها أيضاً.

إن أولى أحداث الرواية التي تحيلنا إلى البحر مباشرة هي فقدان محمد بن زهدي الطروسي لمركبه "**المنصورة**". ولكن أصحاب المراكب والكبار والعائلات المتنفذة ينوون الإجهاز على الطروسي فيستأجرون رجلاً استفزازياً وقاتلاً محترفاً هو صالح برو، غير أنهم يفشلون في مسعاهم، ويبقى الطروسي في وضع محايد في مقهاه الذي استعاض به عن غرق مركبه، وها هو يدافع مع ذلك عن حياته الجديدة على البرّ، وعلى مقربة من البحر الذي لا يمكن له أن يفارقه.

ينتصر الطروسي ذات يوم لعاملٍ مسكين، كان يرزح أمام عينيه تحت عبء ثقيل أوقعه أرضاً عند تحميل المركب، وهذا هو طبع الطروسي الذي لا يقبل الإهانة والذل لنفسه أو لغيره.

إنه على البرّ، ولكنه يعيش بفكره وقلبه مع رفيق حياته "البحر"، ويتذكر مركبه "المنصورة" الذي يرقد بسلام في أعماق البحر الأبيض المتوسط. يفكر قائلاً: البحرُ ملك، افتحوا الخام. والريح طيبة. "سوف يعود البحار إلى عائلته، وقد أضناه الشوق إليها في كل مرة يغيب عنها.

إن مسارّة النفس، وليس القص الحكائي غير المباشر تغلب في تأملات الطروسي؛ فلا يقال: الطروسي قد فعل كذا وقال كذا؛ بل يقال على الأغلب الأعم: أنا الطروسي قد رأيتُ وسمعتُ وفكرت وتصورت إلخ... أي أن المتكلم يواجه القارئ وجهاً لوجه، ويضعه في صميم السيرورة الروائية دون وسيط.

إن مقهى الطروسي هو استراحة الصيادين الآتين بشباكهم وصنانيرهم، وإذ يطلب منهم تركها خارجاً، فهم قلما يأبهون لطلبه، ولكنه يتساهل معهم عن قصد منه، مراعاةً لأحوالهم وما تنطوي عليه نفوسهم. وتكثر قصص البحر التي تُروى تحت سقف المقهى، ويغدو أحياناً شبيهة "بإرصاد" للرواية، والذي هو إيرادُ قصةٍ صغيرة قد توجز ما تذهب إليه الرواية على نطاق ضيّق، أو هي قصص معزولة تماماً هدفها التسلية وإثارة الفضول والدهشة أو الحماسة.

وهي من مثل قصص خليل العريان عن الإخطبوط وصراعه معه، وصولاً إلى قتله بالسكين في مأثرة يريدها بطولية، ثم بيعه "بيعة محرزة" ومن مثل انتشال الفتاة التي انتحرت على الصخور.

"البحر هو الملك، والبحارة ومراكبهم، مهما علا شأنهم، يظلون خاضعين لسطوته وجبروته. إن كائناته الغريبة العجيبة وعواصفه تجهد لتحطيم الإنسان المبحر وشراعه، ولكن الإنسان يصير، ويقاوم ويصمد حتى النهاية".

كما يرتبط الصراع في الميناء بين البحارة ورجال الميناء بالاصطفافات السياسية أثناء الحرب: مع الحلفاء، أم مع ألمانيا؟

يقول أبو حميد الذي يعلّق آمالاً على انتصار ألمانيا: ما من ظالمٍ إلاّ ويبلى بأظلم، ويخالفه آخرون بقولهم: إن ألمانيا استعمارٌ أدهى وأظلم من المستعمر الفرنسي. وتختلط هذه النقاشات بحكايات الحب، ومطالب العمال بالسياسة الداخلية.

المدينة لا تجتذب الطروسي؛ فجاذبية البحر تبقى هي الأقوى. إن جسمه قعيد المقهى، ولكن بصره يتجه نحو الماء الأزرق؛ وهو يجلس في الفلوكة الصغيرة، "أم السّعد" على مقربة من المقهى، حيث يداعب الموجُ دفتها، ويتكسّر على جانبيها.

وإذ يتنبأ الطروسي بالطقس السيئ، فهو يقول: "الليلة نوء".

يحمل البحارة المركب "**التوفيق**" لإنزاله إلى البحر. وتبعاً لطقوس الإنزال الأول إلى البحر، يغمس بحّار كفّه بالدم، ويدفع الخشب وهو يقول: باسم الله مجراك ومرساك، اللهم احفظها من الغرق والحرق، وتعهدها بعنايتك، يا أرحم الراحمين...

يبحر الرحموني إلى صيد المرمور، ونسمع على الشاطئ مفردات البحر الخاصة: "الأولاد جوّنوا: أي سيقضون اليوم في البحر، والدنيا "فرتونة" أي عاصفة منذرة. وأخلاق البّحارة لا تتغير: صلاة وقت الشدّة، وكفرٌ وقت الرجاء.

العاصفة تهبّ على شختورة الرحموني، وإذْ ينادي رجاله، في حين تعلو شختورته وتهبط،

وتدور مع الإعصار، فهو يفكر: لن أتركها مهما حدث، سنموت معاً، أو نحيا معاً.

الإعصارُ غضوب ولا يرحم، يخلع السفينة، ويقلع المسامير، ويُغرق القعرَ بالماء. ويسود قلقٌ في الميناء، بعد مرور عشر ساعات على غياب الرحموني وبحارته، فيقرر الطروسي الذهاب إلى نجدته، فيتعرض مركبه منذ البداية لتدفق الماء إليه، لأن العاصفة متصاعدة. وينجحون في ضخ الماء، ويقتربون مما يشبه باباً أسود، إنه بقايا شختورة الرحموني. ربما قد تأخروا، ويصيحون هيا! هو رسا! دوّر موتورك يا إسماعيل، وقولا: يا واحد، يا قهار الله أكبر! وتراود الطروسي فكرة ثابتة مفادها أنه لو كان هناك من ساعده، لما غرق مركبه "المنصورة". ولما أصبحت قهوجياً.

يتخفف من ملابسه ومسدّسه. ويمضي إلى الشختورة سباحة. لن يتركها للعدم. إن إعادتها خيرُ عزاء للعائلة المرزوءة؛ ويبحث في جوانب الشختورة فيجد الرحموني ملقىً به في زاوية بين الحياة والموت، ويتبعه الشاب أحمد الذي لم يكن أحد يتوقع جرأته واندفاعه.

ينجحان في حمل الرحموني، والتوجه رجوعاً إلى الميناء، برغم انقطاع الأمل من عودتهم. يعزم الطروسي أخيراً على بيع المقهى، والعمل في البحر، ريّساً على مركب. وبرغم الصراع مع نفسه، ومع قيم المقهى العجوز أبي محمد، ومع أم حسن التي قرر الزواج بها أخيراً، يغادر الميناء، مبتعداً شيئاً فشيئاً عن المدينة.

وبكلمةٍ إجمالية، وعلى حدّ قول محمد كامل الخطيب فإن ولوج حنا مينه أدبَ البحر إنما هو عودة القوى الفاعلة في المجتمع العربي إلى واجهة التاريخ، بعد تدهوره على أثر غزو هولاكو والاحتلال العثماني، وبعد تقلّص دور البحر في الأدب العربي، بعد رحلات السندباد مما أدى إلى تقلّص دور البحار والتجار، وتقدّم دور أوروبا، وآدابها البحرية، بدءاً من ماركو بولو، وما جلاّن، وكريستوف كولومبوس.

ويضيف: إن عودة حنا مينه إلى البحر، في "**الشراع والعاصفة**" هو رمزٌ ومعادل دالّ على عودة المجتمع العربي إلى المغامرة والفعل، بعد رقادٍ طويل.

إن السرد الجغرافي يضعف بعض الشيء سير الرواية، ويمكن لفصول ربّما أن يُستغنى عنها، من مثل "اللاذقية مدينةٌ على المتوسط، ونافذة تتنفس منها سوريا... ولكن الرواية تبقى نشيداً بطولياً في الأدب العربي الحديث، وتتضمن روح الأسطورة الكامنة في حياة الشعب" كما ينهي محمد كامل الخطيب دراسته.

المحطة الثانية:

هي ثلاثية "حكاية بحار" التي تقع في نحو 1000 صفحة، وتحمل الأولى منها العنوان الإجمالي للثلاثية وهو: حكاية بحّار.

"إن سعيد حزّوم يقول في نفسه: "وداعاً أيها البحر... ويتابع حديث النفس هذا: ترجّلَ الفارس، وظلّت الفرس شموساً، فتيّة، بطرة، قادرة على أن تعدو مارقة في الفضاء خطفاً... ويتابع بنبرة رومنسية جديرة بالشعر:

تعبَ الفارسُ، ولم يتعب البحر،

البحرُ يجدّدُ شبابه، والبّحار يمضي إلى الشيخوخة... آه!.. لماذا البحر يجدّد شبابه، والبّحار يمضي إلى الشيخوخة؟!"

إذن، ليست هذه هي بداية سعيد حزّوم؛ فقد كانت له حياةٌ مسابقةٌ مثقلةٌ بالأحداث، وهي تتابع في ذاكرته كشريطٍ سينمائي ربّما يعيد إلى هواة السينما صور الذكريات التي

تخطر في ذهن بطل هيمغواي في "ثلوج كيليما نجارو، وهو جريح تحت شجرة في إفريقيا" والعقبان تحوّم حوله.

إن حديث سعيد حزّوم لنفسه عن البحر وكائناته ينساق من الواقعي الممكن، إلى الخيالي والغرائبي، ثم إلى الحلم البعيد الذي يعيدنا بعد تلاشيه إلى الواقع مرة أخرى.

سباقه مع الفتى، برغم فارق السن بينهما إنما هو سباقٌ مع الزمن، وتعبير عن الإحساس الحادّ بمروره.

ووعدُ سعيد للطفلة بالسّمك الأحمر والأصفر والأخضر إنما هو كذبٌ أبيض، ومحاولة لإسعاد الطفولة، ولو بالكلام والحكاية، وإثارة الخيال.

ولئن احتسى البحار الشراب في الحانة، فهو يفكر: "متى يستعيد العرب حقوقهم وأراضيهم؟ متى يتوقف نهبُ الأغنياء للفقراء، وتكف الأسعار عن الارتفاع" هذه هي هواجس البحار، حتى في أوقات استجمامه واستراحته.

موظف الريجي يتحدث عن أنه قد تظاهر ضد فرنسا المحتلة، حين كان طالباً في الوقت ذاته الذي تحمّس فيه لتأليف نقابة في المرفأ: "فحين يعمل الإنسان ينسى الزمن. وأنت، يا سعيد، بحّار... وتحب البحر، تضامن مع البحارة، وهذا كل شيء، أحب، تزوج، ولكن كن شريفاً، لا تكن نذلاً... إلى اللقاء".

ويواصل سعيد تفكره: "الريس تظلّ رياسته مدخولة إلا في البحر، هنا الرياسة جدارة. إنه يمر بالعاصفة، ويعرف طعم الموت، ويعانقه، ويتقن التعامل مع الريح والموج".

أما المرأة فهي أمينة البحار الذي يعيش على الماء، وقلبه مشدود إلى اليابسة، وتبقى عروسُ البحر مثلَ أحجية، فتطلع من الماء طلوع القمر، وتتردّد في سمع البحار أغنية فيروز:

يا ماريّا، يا مسوسحة القبطان والبحريّة

قالوا: ابنيّه، بعيونها نيسان عم يتفيّا....

ويكتشف جديداً في البحر، من خلال أغنيتها.

وأحياناً، يستخدم الروائي الوصف، وليس حديث النفس، والتفكر المعهود، بل هو الوصف الذي فيه خروج نسبي على التقليد الواقعي، والتصوير الدقيق، فيقول: "كان البحر أمامه يتضوّأ بالقمر، محتفظاً بمسحة رصاصية، وأعراف الموج الزبدية تتلألأ في تدحرجها إلى الشاطئ". إنه ضربٌ من الوصف الذي يشخص الكائنات والأشياء، ويضفي عليها ملامح إنسانية؛ وصالح حزوم، والد سعيد، كان يقول:

"أنا ابن البحر.

بين أحضانه، أحسّ كأنني بين أحضان أبي"

هل كلُّ أيام البحر نوء؟ لا. أحياناً يبدو كخروف.

والإنسان ليس ذئباً

وليس خروفاً".

ولكن للبحر قانونه الخاص،

ثم يجري مقارنة مع النهر:

"عواصف النهر تختلف عن عواصف البحر"

إذا ساطته العاصفة انحدر كالبرق"

إن لدى البحار حنيناً إلى البعيد، وإلى الوقوف على مقدمة المركب، والريح تدفع به إلى الأمام.

قالت لي كاترين الحلوة:

"والدك كان رجلاً، وقاسياً، وماهراً وعنيداً، وقد اعترف الأتراكُ بمهارته، لكنه كان متعصباً لعروبته، ولكلّ عربي يسكن ذلك الحي".

أما حين يقول سعيد: إن العاصفة تصبح امرأة، ويصبح العراك فعلاً جنسياً، والخطر هياجاً، ثم متابعة المقارنة على هذا النحو، فلا ندري إن كان ذلك ضروباً، أم هو نوعٌ من التشويق المجاني؟

وحين تعود أسرة صالح حزوم إلى اسكندرونة، تكون هناك مشاهد إنسانية مؤثرة لوداع الجيران والمعارف، وخصوصاً ذلك الكلب هرير الذي أراد اللحاق بهم، ولكنه لم يقدر.

إن ذكرى مغامرة سعيد حزوم في النهر لإنقاذ الماعون تغذي لدى سعيد بحثه عن والده الذي غاص يوماً تحت الباخرة المحترقة ليسحب منها صفائح الكاز، ويوزعها على الناس قائلاً: دعوني أساهم في قضية حيّنا الجائع. وذلك أثناء "الكريزة"، ويصبح هذا البحث هدف حياته.

إن نزول سعيد إلى الباخرة المحترقة، والغوص لإخراج جثة أبيه من الحطام تمتلئ بمفاجآت تحبس الأنفاس.

ولكن الجثة التي يستخرجها تعود لشخص آخر، ربما كان مناضلاً ضد المستعمر، وقد قال للبحر: "ما جئتك غازياً، بل سائلاً أن تردّ أبي، فتقبّلني في رجالك".

في الرواية الثانية من الثلاثية، والتي عنوانها "الدقل" (وهو الصّاري الكبير في السفينة".

لا بد من الإشارة إلى المقدمة التي كتبها صديق الروائي: واكيم أستور"، فيقول فيها: "البحر ــ الحياة ميدانٌ اختاره جنّا لأنه الوجه الأصفى والأغنى، وهو ميدان لكل الصراعات، يربط بين الناس، ويفرقهم أيضاً هذا البحر ليس بحراً، إنه كتابة ورمز، إنه الحياة كلها. وحين يحيي سعيد البحر باحترام وتبجيل؛ فهو لا ينسى أن الأرض هي الملاذ والمستراح... فأنّى ذهبت، ترجع إلى الأرض بعد تعب. لا شيء يعوّض عن الأرض، هكذا أوصاه صالح حزوم.

يقتاد المستعمر الفرنسي سعيداً إلى التحقيق لأنه قام بالبحث في السفينة الغارقة، والتي عثر فيها أخيراً على جثة جندي فرنسي. وتتم إحالته إلى المحكمة بتهمة الوحشية واللاإنسانية! ويحكم عليه بثلاث سنوات.

يكشف له السجن عن معدن الرجال، وصلابتهم، وقوة شكيمتهم، وكذلك عن جبن بعضهم وخرعه وذلّهُ.

ويستغرق في تأملات هي أقرب ما تكون إلى النثر المصطبغ بشاعرية شفافة:

"أيها الجد الطيب، يا مانح المطر والخبز، يا معطي السّمك والقمح،

يا ملهم الوداعة، والحلم، والثائر مدى الدهر...

أنت الذي يشيخُ الكونُ ولا تشيخ.

إذا كان والدي في جوارك، فنعم الجيرة والجار.

وإذا كان في مطاويك، فنعم المثوى والقرار".

ويجري الروائي مقارناتٍ موحيةً يقصد منها صناعة أجواء البحر واستحضارها:

"وإذا كان للطعام الصيني رائحة أفيونية، ومن تعاطاه يدمنها؛ فالبحر فيه رائحة من فصيلة الأفيون لذيذة إلى حد الخدر.

أما أسماء الأماكن والأشياء فتعطي الرواية طابعاً واقعياً يقرب من الوثائقية أو التسجيلية:

مقهى البطرنة ـ مستودع الأمبريال للتبغ ـ شارع الكورنيش... إلخ.

ومن ملحقات البحر: الماخور والمبغى، رمز الانحطاط البشري، والإذلال، والاستلاب، فهذا بالجنس ليس جنساً، إنه تجارة ماسخة، مبتذلة، غشاشة، ولا إنسانية على الإطلاق.

النساء تعتبر البحر عدواً لهن، فهو آخذ الأزواج، في حين يعتبره البحارة أباهم الموقر، وميدان الرجولة الحقة.

ولكن البحر واليابسة متكاملان، فالبحر يمنح الصيادين أسماكه، واليابسة خبزهم، وهكذا يتأمن زاد الفقراء.

إن لقاء سعيد بالريس عبدوش يهدف إلى العمل في البحر وإلى الكشف عن مصير أبي سعيد.

ولئن اعترضت والدته على سفره، فهو ينجح في إقناع الريس بالإبحار، ويتعلم سعيد العمل والانضباط في المركب. ويرى أن "الريص" يستلمُ الدفة حين تتغير وجهة الريح، وينحرف تدريجياً، محاولاً الاصطدام المباشر بالعاصفة المحدقة، قائلاً: "الله يسترنا"، وقيدوم المركب هو الذي يتلقى الصدمات فتتحول العاصفة رذاذاً أبيض على حوافّ المركب.

تشتد العاصفة وتتعاظم ويصير جنوناً مسعوراً، فيصيح المعلم حنوش: "اللهم الطف، يا أرحم الراحمين!".

ولا يبقى إلاّ النزول في "السّبنوق: "قارب النجاة"؛ فينزل فيه الجميع، باستثناء سعيد والريس عبدوش، زوج كاترين الحلوة، الذي يقطع الحبل الذي يربط السبنوق ويوصي النازلين:

قولوا: كان شجاعاً.

ولكن نار الغيرة مستعرة في قلبه.

في ساعاته الأخيرة.

وفي ثالث روايات الثلاثية: المرفأ البعيد.

يقول سعيد حزوم:

"أنا لم أمت أيها البحر، في تلك العاصفة، وقد ضاجعت الموت بحاراً قرشاً".

وإذ يكون لقاء سعيد بكاترين الحلوة اتهامياً واضحاً، فإن سعيداً يتبرّأ من موت عبدوش، وتصّر كاترين على موقفها قائلة: أنت المذنب بشكلٍ غير مباشر.

إن التحليل النفسي، من خلال المواقف والحوارات يشف عن تمكن لدى الروائي من دخائل النفس الإنسانية، من دون أن يكون ذلك أساسياً على طريقة روائيي التحليل النفسي المكرسين، ورأس كوكبتهم: فيدور دوستويفسكي.

وتتداخل في هذه الرواية أحاديث السياسة والحرب والرُيّاس، والبحارة، ويستمر الانقسام في آراء الناس حول مآلات الحرب الوطنية العظمى، ومصائر الشعوب والأمم.

يبحر سعيد مع الريس زيان، برغم النفور والجفاف بينهما، واللذين يسببهما اختلاف طباعهما. وذلك بتشجيع من كاترين الحلوة، لأهداف في نفسها. والأمر الأهم في رحلة سعيد هذه هو التقاؤه بحارةً من بلدان عديدة فيتعرف البحار المصري سيد، وتدور بينهما أحاديث عن الفقر والحاجة، وعن المفقودين، فيحذره سيد قائلاً: "**لا تفرط في الأمل!. إن صاحب المركب، مثل صاحب الأرض، هذا يعتصر فلاحيه، وذاك بحّارته**".

في الأمور الأساسية، تتوافق أفكار البحارة برغم اختلاف بلدانهم، وعلى الخصوص فيما يتعلق بفئات معينة: الأجراء، والمالكون.

العاصفة تصبح وشيكة ومحدقة، ومخايلها تظهر؛ فتنحرف عن مسارها، وتنجو الباخرة "**كاسيل**" أخيراً.

ويموت بحار مريض على ظهر الباخرة، فيبدو ذلك فجيعة حقيقيّة، وعند تشييع البحار، تقام طقوسٌ معتادة، فيسجّى البحار على طاولتين، ويرتدي القبطان زيّه الرسمي، ويُرمى البحار إلى اللجّة.

وتتلى قراءة من إنجيل يوحنا: **مباركٌ أنت يا ربّ علمني حقوقك.**

من التراب خلقنا وإلى التراب نعود.

يستمر الروائي في عقد المقارنات؛ فيبين أن البحارة الأجانب يمضون وقتهم في مطالعة الكتب بلغات غير العربية للأسف. أما التسليات الأخرى؛ فهي لعب الورق والشطرنج. وعندما تتبرّ الروح، بسبب هذه العزلة الاضطرارية عن اليابسة، لا يعود إليها شيء من الدف إلاّ بالشراب، وتحت ثلاث بطانيات.

"**تهنكر**" السفينة أي: ترمي مراسيها، ويمضي البحارة إلى الشاطئ، فيثبتوا لأنفسهم أنهم ما زالوا أحياء، فيرتادون الأسواق والمباغي.

إن أحاديث لا تنتهي تدور على متن السفينة العابرة للمحيطات، مع جيمس بيكر، كبير الميكانيكيين الذي يوردُ معلوماتٍ وحقائقَ علمية، منها أن أوّل حيوان زحف إلى اليابسة، ليس سمكة، بل هو العقرب. "ولكن ما الفائدة من علم لا يكون مساعداً للإنسان في سبيل الخلاص من الظلم؟".

وتوظف الأفكار والمعلومات لإثبات حقائق سياسية وعلمية، بل ووجودية. ويجري بين أرتوار القبطان وسعيد جدلٌ حام يدور على النضال ضد المستعمر وضد الفاشية، وعلى كاترين الحلوة قاتلة القباطنة، ولكن أيضاً على المرأة التي تقود مظاهرة في التشيلي، وتواجهُ بشجاعةٍ قطعان الفاشيست بهراواتهم وأدوات قمعهم، وحيث يسقط قتلى وجرحى.

يبحر سعيد من مرفأ إلى آخر لخمس عشرة سنة على باخرةٍ أخرى هي كولوتروني، ويصبح باحثاً عن اللذة وتائهاً، ولا تعود مسألة البحث عن صالح حزوم ماثلة في ذهنه، "فهل هذا إشارة إلى الضياع في عالمنا العربي، وفقدان البوصلة؟!..

وأما البيت العائلي، الخالي من سكانه؛ فالأم ماتت، والأخت تزوجت، ولم يبق شيء يذكر".

يحاول لمّ شتات حياته ومنزله المهدم، ويتجه إلى المسؤولين بحثاً عن عمل، فيصطدم بأوراق وعراقيل من كل نوع، وفي مراسلاته، يعلم أن سيداً في السجن. هذا ما تفعله العهود الجديدة، والقوى التي استلمت السلطة في بعض البلدان. يبرز محدثو النعمة على السطح، أثرياء، وإقطاعيون بلا أرض، وينكمش الأثرياء السابقون في جلودهم. خرج المستعمر من الباب، ويحاول الدخول من النوافذ.

يتعرض سعيد لأزمة نفسية بعد كل ما مرّ به من إحباط ويأس وعزلة قاتلة، وفي قصر سيدة البحر، يفضل الوحدة والحرية، ومجاورة البحر، والتأمل والتذكر على ما عداها من مخالطة البشر وصخب المجتمع، وتردد في ثنايا وجدانه أغنية: يا ماريا، يا مسوسحة القبطان والبحرية... وحين يلتقي للمرة الأخيرة كاترين الحلوة عند الشاطئ، تهرب أمامه، يناديها فتغيب، ويبتلعها

البحر... إن زمناً قد مضى على غير رجعة، وفي المذياع يعلنون عن انقلاب آخر، فهل ترى يقتلعون الشجرة هذه المرة من جذورها.

إن هذه النهاية هي بدايةٌ لزمنٍ جديد ولا شك، فدولاب الزمن لا يكفّ عن الدوران.

وهكذا، فإن الطواف في البحر عند حنا مينه، إنما هو طواف في الحياة نفسها، في مصائر الإنسان، وتعرجات وجوده. وهو أفكارٌ وتأملات، وآراء في السياسة والمجتمع، والنفس الإنسانية. بكل مواضعاتها وسموِّها، بصعودها وهبوطها. والملحمة هي كل هذه الروايات التي دارت أحداثها في نطاق البحر. ولا يمكن الإحاطة بها ومعايشتها إلا إذا قرأناها وتمثلناها، وتفكرنا فيها، لذلك، فإن ملازمة النص أجدى من تفسيره. فاللغة عند "حنّا مينه" مكونٌ لا يُستغنى عنه في كتابته الروائية، والسرد عند حنا مينه قريب جداً من القارئ، وهو مخاطبة أكثر مما هو حكاية وقص. وغالباً ما يندمج القارئ ويستغرق في أحداث الرواية، ويصبح معنياً بمجرياتها، وليس على مسافة بعيدة منها.. ومن هنا تتخذ طابعها الواقعي، ويختلط السيري فيها بالمتخيل، في نسيج يميز الرواية ويمنحها طابعها الخاص.

أما القسم الآخر من بحثنا هذا فهو الروايتان اللتان كرسهما فيكتور هيغو للبحر، كلياً أو جزئياً. أولاهما هي: عمال البحر (1866) التي تبنى على قصة بسيطة وساذجة، إذا شئنا: مشجاة عن البحر، ببحارها الفقير المعدوم، ومالكها الغني المهتم بإمهار ابنة أخته: ديروستيت، وتزويجها بالفتى الوسيم ذي اليدين البيضاوين وهو القس إيبينيزير.

ومن ناحية أخرى، فإن البحار جيليات، لكي يستحق ديروشيت، يتعين عليه أن يمضي ليحرر ماكنة السفينة التي كانت تؤمن الرحلات التجارية، وتدر إيرادات وفيرة على صاحبها ميس ليثيري. هذه السفينة البخارية لادوراند، قد غرقت عند المكسر الصخري؛ فيمكث جليلات على صخرة لوم: L'homme (أي الإنسان) على مقربة منها، لكي يحاول معاينة وضع السفينة الغارقة، بين صخرتين هائلتين هما صخرتا روفر. وفي مغارة تحت البحر، يختبئ الإخطبوط، ذلك الكيس المرعب، ويهاجم جيليات.

إن هيغو يمهّد لروايته بمقدمة جغرافية تفصيلية، يتحدث فيها عن المكان الذي سيجعله مسرحاً لأحداثها، وهو أرخبيل المانش؛ بدءاً من الكوارث القديمة التي شكلت السواحل، ومن جزيرة غيرنيزيه وأعشابها إلى مخاطر البحر، وإلى صخوره، حيث يختلط المشهد الطبيعي بالمحيط، وإلى عاصمة غيرينزيه: سان - بيير - بور، ثم ينتقل إلى جيرسيه وأورينيي، وسيرك، جزر المانش، وإلى جزر السيكلاد، وإلى الخصوصيات المحلية وصولاً إلى فعل الحضارة بالأرخبيل.

ثم يجري الحديث على سكان تلك المنطقة، ولغتهم، وعاداتهم، وأساليب عيشهم، وطيبتهم، وحتى معتقداتهم الباطلة.

إن جيليات، بطل الرواية الأساسي، يسكن في خورنيّة سان - سامسون ويقولون عن مسكنه "إن فيه رؤىً شيطانية" ويقع في منطقة اسمها Le Bû de La Rue أي: نهاية الشارع. ويقول هيغو: "إن المنزل كالإنسان، يمكن أن يصبح جثة، ويكفي أن يقبله اعتقاد باطل ليغدو مخيفاً. يظن الناس أن للشيطان مبعوثين في الأرض كلها، فيعتقدون أن بيلفيغور هو سفير الجحيم في فرنسا، وهيتيغان في إيطاليا، وبيليال في تركيا،

وتـاموز في إسـبانيا، ومارتينيـه في سويسـرا، ومـامون في إنكلـترا. إنـه إمبراطـور مثـل أيّ إمبراطـور، ولديـه كـلّ الخـدم والعـاملين في إمبراطوريته.

أتى جيليات مع والدته وهو طفل صغير، في فـترة نهايـة الثـورة، ولم تكـن مؤكـدة نسـبته إليهـا، فقـد تكـون والدتـه، أو عمتـه، أو جدتـه إلخ. وسكنا البيت المتداعي الذي اشترته بسبب خـوف السـكان مـن شـياطينه. عنـدها، توقفـت الـرؤى الشـيطانية عـن الظهـور. وكانـت تنتفـع بمساحته المغروسـة، وتبيعُ إنتاجها من الخضـار بأنواعها عن طريق سقّائي سـان ـ سامسـون، وقـد أسموهـا: لا جيليـات؛ وهـي، كمـا يقـول النـاس، ذئبـة ولـديها جرمـوز يلحس كـل منهمـا الآخـر. وحـين ماتـت، وغـدا الطفـل يافعـاً، أورثتـه، بالإضافة إلى أثاث المنزل العادي، صندوقاً يحتوي جهاز امرأة جديداً وكاملاً، ومصنوعاً من نسيج جميل محبـوك مـن خيـوط دنكـرك، وقمصـان وتنـانير، وفسـاتين حريريـة، وقـد كتـب علـى الصـندوق بيـد الميتـة: "مـن أجـل امرأتـك، حـين تتزوّج".

كان موتها ضنىً بالنسبة إليه ووحشةً؛ فلم يكن الأمر عزلة فحسب بل فراغاً. فطالما كـان هنـاك اثنـان تبقـى الحيـاة ممكنـة؛ وإذا مـا رحـل أحـدهما، فـإن الحيـاة تصـبح شـاقة بكـل المقاييس، وهذا أول مشكل لليأس.

ومع ذلك، فقد تعافى.

أصبح في الوقت ذاته بحاراً على مركب، ومقلفطاً، ونجاراً وميكانيكياً، وعندما غرقت لادوراند، وأصيب مالكها وابنته باليأس القاتل، نتيجـة لتلك الكارثـة. وقف الجميع حـائرين لا يدرون مـاذا يفعلون، ولا يجرؤون حتى أن يقدموا أيّ اقتراح أو مخرج منها. ويتقدم جيليات متعهداً بالعمـل علـى العثـور علـى السـفينة، وإنقـاذ مـا يمكـن إنقـاذه؛ فيعيـد الأمـل إلى المالـك وابنتـه، واللذين يتعهدان بمكافأته.

إن الاستعدادات التي يحضرها جيليات تنبع مـن خبرتـه وحنكتـه وشـجاعته، ومـن قلبـه الـذي خفـق يومـاً لديروشيت، وهـو يريـد أن يقـدم إليهـا شيئاً عظيماً وخارقاً.

يبحر بعيداً عـن الأعـين، مصـطحباً كـل مـا يحتاج إليـه مـن عتـاد ومؤونـة، علـى ظهـر مـاعون يجـري. ويقيم علـى صـخرة، مراقبـاً، متفحصـاً... ليعرف كيف سيبدأ عمله، ومن أين.

إن الوصـف الـذي يعتمـده هيغـو هنـا يواصـل أسلوبَ الدقة العلمية التي أصبحت لديه جـزءاً من إيمانـه بالتقـدم الـتقني الـذي يُعـوِّل عليـه إنقـاذُ العـالم، لـذلك فهـو يتابعـه بشـغف. ومـا اختـراع المركـب البخـاري لادورانـد إلا تحـول كـبير في حياة الناس، وخصوصـاً حيـاة أهـل البحـر، وبدايـة لعهد جديد يتقدم فيه كل شيء. ومن هنـا نتبين النزعة الواقعية عند هيغو؛ فطالما كان هناك ظن بـأن هيغـو، رأس الاتجـاه الرومنسـي في الأدب سوف يطل من علٍ على الحياة والمجتمع، ولكنه يُثبت أن أدوات البحث العقلاني والمنطقي، والمقنع في الفن هي أدوات ناجعة، ولا تتعارض مـع إدخـال العاطفة، وتمجيد الطبيعة، والتأمل في الكون... ومقومات النزعة الرومنسية الأخرى.

فالتفاصـيل الدقيقـة لعمليـة إنقـاذ ماكنـة لادوراند على يد جيليات تنبئ بذلك، وهـي تتنـاول بحثه عن أسباب بقائه تحت الأنواء والأمطار، وفي عزلـة عـن العـالم، متعرضـاً لعـذابات الجـوع والعطش، كمـا تتنـاول الوسـائل الـتي يبتكرهـا للبقـاء علـى حيـاة الحيـاة، بهـدف إكمـال مهمتـه الصـعبة إلى حـد الاستحالة، ثـم تقنيـات إنزالـه للماكنـة الـتي تبقـى وحـدها صـالحة، في حـين

تضررت أو تحطمت باقي الأجزاء المحيطة بها؛ وكلّ ذلك في عالم البحر الهائل... وكذلك الأمر الوصف التفصيلي لصراعه مع الإخطبوط الذي يجري تضخيمه، وجعله هولاً مرعباً؛ فهو الذي يلتصق بالصخر من ناحية، ويمسك بجسد جيليات من ناحية أخرى، ويضغط عليه بمجاجه الماصة.

إن قدرة جيليات على فصل رأس الإخطبوط عن أذرعه بحيث يتهاوى كسمك أو كخرقة بالية إنما هي انتصار للإنسان على القوى العاتية التي تهدد وجوده.

يكتشف جيليات في مغارة تحت البحر بقايا جسد بشري يحمل علبة معدنية وما ذلك إلا كلوبان الذي نهب ثروة ميس لوتييري، فصار طعماً للإخطبوط الذي قضى عليه.

إن مجريات غرق لادوراند توصف بدقة عالية، وتعزى إلى حالة السكر التي يقع فيها قائدها، من خلال تدبير محسوب قام به كلوبان؛ فتجنح السفينة جنوحاً شديداً على ما بين صخرتي دوفر.

أما عودة جيليات في ماعونه المحمل بماكنة لادوراند السلمية فتتبدى مثل ضرب من أسطورة فائقة، ومن بطولة لا نظير لها.

لقد أصبح مستحقاً لكافة الحقوق المرتبة على إنجازه الكبير، ولكنه يكتشف أن التي خاطر بحياته، وعانى الشقاء من أجلها منذورة لرجل آخر، فيتوارى إلى عالم آخر ربما هو أكثر عدلاً، ويغيب في اللجة، فيما تبدأ غبطة الآخرين وسعادتهم.

أما الرواية الثانية التي تخصص مكاناً هاماً للبحر، فهي "الرجل الضاحك" التي تجري أحداثها في إنكلترا؛ فقبل الثورة الفرنسية بمئة وأربعين عاماً، تشهد انكلترا ثورة، ومجلساً حاكماً يقضي على الملكية، وجمهورية، ثم إعادة للنظام الملكي غنية بتسوية للحسابات.

إنها رواية ملحمية يرسمها هيغو للأرستقراطية الإنكليزية، من خلال المصير الاستثنائي لغوينبلين: "الرجل الضاحك". وهي رواية مغامرات، وعرض تاريخي واجتماعي ودراما، وقصيدة رؤيوية، وتُعَدُّ أكثر روايات هيغو جنوناً.

الرجل الضاحك" هو الطفل الذي خضع لجراحة ماسخة في وجهه على يد الكومبراشيكوس، تلك القبائل الغجرية التي تخطف الأطفال وتتاجر بهم، من خلال تقديم مشاهد هزلية على حسابهم، واستعراضات تستقطب جمهوراً متعطلاً ومتعطشاً للغرائب.

وحين يرافقهم الطفل، لا يهتمون به، ويصعدون يوماً على متن سفينة، يمنعونه من السفر على متنها، ويتركونه في العراء، ضائعاً، مشرداً، جائعاً، ونهباً لمخاطر لا حصر لها، من دون أي وازع من ضمير. ولكن البحر يتكفل بالحساب العسير.

تهب عليهم عاصفة بحرية هائلة، ومع أن أحد المسافرين عالم وعارف بأسرار الطبيعة والبحر؛ فإن الغرق ينسج خيوطه المرعبة، وفي الوقت الذي يصلّون فيه للبحر، والطبيعة، والخالق، في ضائقتهم هذه، يصدر عليهم الحكم المنصف، ورويداً رويداً، تبتلعهم اللجة.

تحت عنوان "الهوركة في البحر" وهي مركب هولندي قديم، سيّئ البناء، مفتوح من الأمام، ومستدير من الخلف، يصف هيغو، في ما يقارب الثمانين صفحة، تلك المواجهة الرهيبة بين

البحر ومكاسره الصخرية من ناحية، والعاصفة المنفلتة من عقالها، من الناحية الأخرى.

إنها عاصفة لا يمكن لشيء أن يوقفها، ويجري تفويض البحر الغاضب بتصفية الحساب، وإقامة العدل بالاقتصاص من أولئك المسافرين الذين تركوا طفلاً ذات يوم لمصير مجهول، ولا يبقى لهم إلاّ ملجأ أخير، هو الصلاة، والاستسلام لبراثن العدم.

ولئن كانت هذه الرواية الاستثنائية، والتي رَدَّ الاعتبار إليها مؤخراً النقد الأدبي الحديث، تخصص للبحر هذا الفصل المتميز بخيال مبدع؛ فهي تتضمن مقاطع فلسفية طويلة، وتضع الحكمة البشرية على لسان أورسوس، والصداقة والوفاء في إهاب الذئب أومو؛ (بالفرنسية: Ursus هو الدب، وHomo هو الإنسان) فهي تنتهي فعلاً إلى ما انتهت إليه تقريباً، رواية "عمال البحر" وربما "البؤساء" و"نوتر دام باريس"، مشبعة بالقيم الإنسانية الحقيقية، قيم التعاطف والرأفة، والنزاهة والشجاعة، والصدق، والإخلاص، ورافعة هذه القيم إلى الأعالي، فما البحر، في رمزيته إلاّ المعين الهائل الذي يزخر بإمكانات غير محدودة، لرفع الإنسان من مهاوي الانحطاط الذي يؤول إليه شيوعُ الفردية الطاغية والضيقة، ويعترض سبيل التقدم المعنوي للأخلاقيات الإنسان السامية.

مراجع البحث

1 ـ روايات حنا مينه التي تدور على البحر: الشراع والعاصفة ـ ثلاثية حكاية بحار ـ الباطر.

2 ــ عالم حنا مينه الروائي: محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد.

3 ـ روايتا فيكتر هيغو اللتان تدوران على البحر: عمال البحر ـ الرجل الضاحك. (مخطوط)

4 ــ بالإضافة إلى المقدمتين الهامتين في بداية روايتي:

هيغو لـ: Les Travailleurs de Lamer

و: l'homme qui'rit Roger Bordevie

□□

تخليد الحضارة بالشعر بين أبي ريشة العربي وجون كيتس الإنجليزي

□ د. صلاح الدين يونس

أنشودةٌ إلى أيقونة إغريقية لجون كيتس 1821 ـ 1795

قصيدةٌ إلى معبد كاجوراء الهندوسي لعمر أبي ريشة 1990ـ 1908

لابدّ من الإفضاء بأن ما دفعنا إلى هذه الدراسة المقارنة بين شاعرٍ عربي معروف كعمر أبي ريشة، وبين شاعرٍ إنجليزي يعد الأشهر من بين شعراء القرن التاسع عشر، هو الوقوف عند الفن الوثني، وماهية الرسائل التي يزجيها هذا الفن إلى التاريخ من بعده، بل إلى العوالم التي تقرؤه وهي ترى فيه عوالم مفتوحة أيضاً، تنفتح بقدر أدوات القراءة، وتتجاوز الانفتاح النصي إلى التأويل إن قُرئ النص مرتبطاً بتاريخية الأعمال الوثنية الكبرى وأحلامها في الانتقال من طور المباشرة إلى أطوار الانعتاق والتواصل مع أحلام البشر التي لا تقف عند حد.

ولم يكن هذا وحده مغرياً، فقد داخلنا عميق إعجابٍ بمحاولة الشاعر الإنجليزي **كيتس** على المستوى الفني، وهو يقف أمام التحفة اليونانية ذات الشكل الأسطواني (فاز) وقفة المتعامل مع تاريخ الإنجاز لا مع المنجز من حيث هو منقطع الدلالة عن صانعه أو عن عصره، يمعن النظر في هذه الرسومات المحفورة على الأيقونة، فيجدها غالية الثمن التاريخي، ويجدها كذلك عالية القيمة الجمالية، وإن غلاءها وعلوها متماهيان في موضوعة واحدة. إنها الفن وهو يؤسس للتأريخ بنفسه، وكأنه ـ أي فن ـ لا يثق بالتاريخ.

ومما دفع الشاعر **كيتس** ـ على اعتقادنا ـ إلى هذه المحاولة هو خشيته من الهلاك الذي يصيب اللقى الأثرية والأيقونات الناطقة رسمياً بتاريخ الحقبة اليونانية، والحقبة اليونانية تلك ليست ملكاً لليونان وورثتهم الأوروبيين وحسب، بل إنها ملك العقل البشري وهو يمر بمرحلة

التأسيس، أو كما عبر **ماركس** "طفولة العقل البشري"، فرام تخليدها، لكن على طريقة الشاعر القادر على تفكيك اللوحات ورموزها، ومن ثم إعادة تأويل الرسوم إلى عمل آخر هو الشعر، فللشعر سلطانه وخلوده. "فإما أن يهيمن أو يتنحى"، "وعلى رأي مالارميه ـ إن الشعر يجبر نقص اللغات ـ" هذا ما كان في مخيلة كيتس وهو يحيل العمل من شكلٍ مجسّدٍ على جسدٍ ماديٍ إلى أنشودةٍ تعبر الأزمنة وتخلد خلود الإنسان وهو يتوق إلى الأجمل من المخلوق والأكمل من الخالق. الإنسان نفسه الشاعر الذي لا يقبل بتلقي إنجازات غيره كما يرى، إنما لابدّ أن تمرّ بعوالمه الداخلية، فكل مخلوقٍ طبيعياً كان أم فنياً ما لم يلتحم بمخيلة الشاعر ويندغم بها (حالة الهارمونيزم) يبقى خلقاً ناقصاً أو غير قادرٍ على الاستمرار.

إن كلمات الشاعر القارئ المؤول تحافظ على التاريخ الفني كما هو (الصورة العيانية) وتنشئ صورةً أخرى أقوى من العيان إنها صورة الشعر التي تنتقل إلى ما وراء العيان.

أما الشاعر العربي عمر أبو ريشة فقد دفعه فضوله ليتعرف على معبد هندوسي (كاجوراء) وهو يعمل سفيراً لوطنه في الهند، فقد وقف مراراً أمام هذا المعبد، وفي كل مرةٍ كان ينفر منه أكثر من المرّة السابقة، لكنه بعد أن وظّف ما علمه عن الشرق القديم، وما قرأه عن العالم الوثني، وما حصله من علم تجريبي في المملكة المتحدة استطاع أن يقرأ تلك اللوحات الرخامية قراءة شاعرٍ عربيٍ لا شاعراً إنجليزياً أو غير ذلك، فالمشاهد التي نقلها من المعابد إلى القصيدة (الأوضاع الجنسية العديدة ـ صور الأنوثة ـ صور الذكورة ـ تصور المدينة ـ الترف المعيشي ـ التقدم الغريزي) نقلها من دون أن يبرئ قصيدته من ذاكرته الشرقية والعربية الإسلامية، فقد ظلّت مخيلته تفرض عليه موقفاً رافضاً لما رآه، لكنّ شاعريته فرضت عليه الإعجاب والاندهاش الكبيرين بهذه الأعمال من حيث المستوى الجمالي.

ولم يكن بطبيعة الحال على معرفةٍ ـ كما ظهر في القصيدة ـ بالعبادات الهندوسية التي تنصّ على **الطقوسيّة** المرتبطة حتماً بدورة الطبيعة، فالتناسل عند الهندوس ترجمةٌ لحالة الجزاء التي يلقاها واحدهم في الحياة الحاضرة، جزاءً عن مرتكباته في الحياة السابقة، (الإيمان بالتقمص)، أي أن الجسد متبدل والروح ثابتة، فإما أن يقمّص بجسدٍ أفضل أو بأسوأ، ومن هنا لم يكن أبو ريشة قد دخل إلى عمق العالم الوثني في هذا المنحى، وهذه هي تاريخية المسألة، ولا يمكن أن يفهم العمل الفني على جدران المعابد الهندوسية إلا ضمن هذه الإشكالية، وبناءً عليه قدّم شاعرنا السوري قصيدةً جميلةً على المستوى اللغوي، ولكنها ليست نظيراً أدبياً مكافئاً لجماليات اللوحات الرخامية على المعبد، وذلك لأنه لم يستطع تقديمها **كرسالة**، فأديم القصيدة يفصح عن غياب الشاعر عن العلم بالعالم الوثني القائم على الوعي الأسطوري ولا سيّما عند الهندوس الذين أحصي لديهم أكثر من ألفي إله، ومن حيث طقوسيته كذلك ومن حيث هو ناتجٌ عن أسباب غير فنية بل ناتجٌ عن تقدم الإنسان في وعي الطبيعة أولاً والخروج من سلطانها إلى المستوطنات الزراعية وما نتج عنها من تفرّغ قسم من البشر للعمل في الإدارة، وإحالة العديد منهم إلى العمل المباشر، ومع تقدم الزمن يتأسس المجتمع الطبقي في العهد العبودي الذي ورث المشاعية البدائية، والوعي الطبقي كان ناتجاً عن تفرّغ نخبة البشر إلى العمل بالمعرفة،

وهذا ما ساعد بدوره على تقدم تلك النخب التي قدمت كثيراً من تأسيسات العلم وخاصة في المرحلة اليونانية، (1) فالشاعر أبو ريشة يمتلك ثقافة تراثية واضحة ولا سيّما في اللغة والشعر، وقد أضاف إليها معارف العلم التجريبي الذي درسه في الجامعة الإنجليزية.

لقد استعاد أبو ريشة صورة الجنس في معلّقة امرئ القيس وهو ماثلٌ أمام المعبد، فقد حضر أمامه عالمان: عالم الشعر الجاهلي الذي تشخّص لديه بمغامرة امرئ القيس مع النساء اللاتي تحدث عنهن في المعلّقة، والعالم الآخر هو الماثل أمامه (المعبد) لكنّه غائبٌ عن فكره، وباختصار فإنّ روعة الفن أبعدته عن قراءة الفن.

وأمّا عند **كيتس** فلم يبعده الفن عن التحليل العقلي، لأنه سليل الذهنية الغربية التي ترى نفسها امتداداً للطور اليوناني التأسيسي وللطور الروماني اللاحق الذي بنى تاريخاً متفرداً، وهنا نستحضر مقولة الشاعر الناقد **وليم ورد زوريث** wordsoworth ت 1850: **"لقد خشيت أن تفنني الطبيعة عن الطبيعة"** أي إن العقل ما يزال قائماً بينه وبين الطبيعة، أي إن العقل البشري هو المتحكم بين مرحلة الإنجاز الطبيعي (خلق الله)، وبين الخلق البشري الذي يتوهم الإنسان الغربي أنه تجاوز ذلك الخلق (ألوهية الإنسان).

ولكن لماذا أطلق **كيتس** على تلك الأعمال كلمة **باستورال** رغم أنها رسالة فن، وحضارة فكر؟ رغم أن الباستورال حالةٌ فطرية ساذجة، وأما الأنشودة فإنها عملٌ بالغ التعقيد، وأما الأيقونة هذه موضوع القصيدة فهي ذات مشاهد عديدة من حياةٍ ريفية بسيطة أو مسطحة، رغم أنه أقدم على وصفها **بسيليفيان** مرتبطة بالغابات أي كأنها خلقٌ بكر، وأشار أيضاً إلى الأشجار والزهور والأعشاب الضارة وغير الضارة التي تزينه، وزيادةً على ذلك فقد تصوّر لها بل خلق لها موقعاً جغرافياً خاصاً أطلق عليه وديان **أركاديا**، وهي المجال الحيوي الجغرافي للفن الرعوي، فالحدائق في حالٍ ريفية دائمة المناخ الأسطوري، والمناخ الأسطوري هو بالضرورة مناخٌ جمالي من حيث هو أكبر من الواقع وممتدٌ بامتداد الخيال البشري، و**أركاديا** بشكلٍ خاص ترتبط بواحدٍ من أهم الموضوعات استمراراً وبقاءً، ألا وهو أسطورة العالم الرعوي اليوناني، وهذه الأسطورة تجسد نوعاً من ذاكرةٍ متوقفة، ولكن أين توقفت؟ لقد توقفت عند عصرٍ ذهبي في ماضٍ بعيد حيث الرعاة وهم في حالة رضا مثالية (التوحد الهارموني بين البشر والطبيعة) فمثل هذا النظام لم يوجد عياناً، وما كان له أن يوجد أبداً، لكن هذه هي طبيعة الأسطورة، إذ تقدم لنا حالةً تجيب فيها على بعض حاجات الإنسان، حالةً تقع خارج الزمان، وتقع أيضاً خارج عملية **التغيير التاريخي**، وكم كانت تلك الحالة حميمةً، وكم اشتدت العودة إليها بعد مآسي الدورة الصناعية التي خلقت للإنسان آلاماً بقدر ما خلقت له نجاحاتٍ مهمة، ولا سيّما في الطور الصناعي الأول، لكن الصناعة في الطور الثاني تجاوزت تلك الآلام لتوفر جهده **العضلي**، وفي مرحلة السيبرنتيك وفّرت جهده **العقلي** واختصرت الزمن، وحققت ألوهيته الجديدة.

في بداية القصيدة أطلق **كيتس** على الأيقونة وصفاً مؤداه: بأنها **تاريخٌ مؤرخ**، وأعلن أنها بالإمكان أن تحكي حكايةً، بل تروي روايةً ليست تاريخاً كاملاً، ولكن التاريخ الكامل لا يستطيع الانعتاق منها، فالأدب الرعوي غالباً ما يصاغ بشكل سردي، وبمعنى أن حكاية الأيقونة حكايةٌ رعوية، لكن التاريخ الذي ترويه تاريخ التقدم البشري الذي يتجاوز المرحلة

الرعوية، فموضوعها هم الريفيون، لكن الانتقالة الدقيقة لم تحدث ليس في الرواية إنما في لغة الشعر عند **كيتس** وخاصةً في المقطع الأول، فلم يعد يقول: "إن الأيقونة تحكي حكاية"، وإنما الحكاية الآن ذاتها هي التي ارتسمت على جدرانها. فأسطورة العالم الرعوي قادمةٌ من عالم لا زماني إلى البشر في أزمنتهم، وفي أية مرحلة من تواريخهم، بالرغم من أن الرجال والفتيان الرخاميين لم يكن لهم أي وجود عياني. فالرسام والحفّار (صنّاع الأيقونة) اختلقوا أولئك الرجال والفتيان كاختلاق الشاعر لعوالمه أو الروائي لأبطاله، لكن الاختلاق ذاك لم ينقطع عن مسوّغات وجوده.

لقد أقام **كيتس** المقطع الأول والثاني على نظام البارادوكس paradox "الطباق" أي تجميد اللحظة قبل أن يمرّ عليها زمنٌ جديد، وهنا لا يستطيع السابح أن يستحمّ في مياه النهر مرتين، لكنّ الشاعر ومن قبله الصّانع جعل المستحمّ يحقق مقولةً من مقولات الديالكتيك: وحد الانقطاع والاستمرار، فالحالة السكونية تحكي تاريخاً له منطقه الخاص (حقيقة الفن)، فمفردات الطبيعة في حالٍ من العذرية لم تلوّث بما هو مصنوعٌ من قبل الإنسان الذي يغريه التدخل في مفردات الخلق الأول، على عكس الكاتب الروائي الذي يزعم دائماً أن أبطاله يقودون أنفسهم إلى مصائرهم وخاصةً في روايات الأدب العالمي كما عند **دوستويفسكي** في الإخوة **كرامازوف**، لكنه يعيش مع أبطاله، فكلٌّ منهم يستقل عن المؤلف ويكتب عن نفسه، من دون إحساسٍ من المؤلف أنّه هو الذي يحدد مصير الشخوص والأبطال، إنها في حالٍ من البراءة أيضاً إنها صامتة، لكنك ـ كقارئٍ ـ تسمع مزامير رعاة، فالذاكرة الفردية هنا تنوب عن ذاكرة التاريخ في الأيقونة، إذاً عليك أن تسمعها بخيالك، إن كانت خيالاتك عاشقةً للفكر، بل عابدةً للجمال Worshipper، إن كنت قادراً على قراءة الشعر وهو في الوقت نفسه يقرأ الأعمال الفنية الإشكالية الكبرى، ويذكرنا الموقف هذا **بميلتون** وفقدانه للبصر، إذ نظر بطريقة النقد السيّري "يضيء القصيدة، لكنه ـ بعد أن بلغ الأربعين ـ صار ضريراً، وبعد العمى يرى في الحلم زوجته، ثم انتهى الحلم بعد اليقظة فعاد إلى الظلام، والشعر لا يكون إلا ضوءاً. أو مع الضوء. فالشعر يقدّم ما هو ذهبي" بل ما هو خالدٌ.

وشاعرنا كان قد كتب مقالةً يرد فيها على البيوريتان تحت عنوان **"دفاعٌ عن الشعر"** Apologo of Putry فالطبيعة في الواقع لا تستطيع أن تقدم واقعاً ـ كما هو ـ جميلاً في خيال الشعر، فالشعر يعطي الطبيعة جمالاً وليس العكس، وهنا يشير إلى مسألةٍ جوهرية في قراءة الأنجلوساكسون للشعر **"خلود الروح بالفن"**. أي الجسد يصبح عبئاً على الروح، إن لم يكن الجسد مهيئاً لصناعة متطلبات الروح، فثمة شرخٌ بين متطلبات الروح وقصور الجسد، لا يردم إلا بالانسجام الهارموني بين الطرفين ولكن بوسيلةٍ واحدة هي **"الفن"** يقول وهو يتصور نفسه متقمّصاً: "أنا لا أختار جسداً فانياً، فدائماً أختار عملاً فنياً أتجسد فيه" وبهذا يشير إلى مشكلة البقاء. الخلود.... وهو الهاجس عند البشر منذ الخلق الأول، فلم يجد ما هو أبقى من الكلمة، ليس الكلمة الإجرائية طبعاً، إنما الكلمة الشعرية.

أما الإنجليزي **بيتس** صاحب النقلة النوعية للشعر ـ خاصةً في موضوع خلود الفن ـ إلى **العرفانية**، أي تحولات الروح، من الرومانسية الإنجليزية عبادة الجمال كما ادعى **ماثيو أرنولد**

الشعر: "هو الدين الجديد" بل اللاهوت الجديد، وأما الأسطورة الجديدة عند الرومانسيين فهي من نوع الحنين إلى الماضي الذهبي أي إلى الطور اليوناني الذي وضع أسس العلوم كلها وكانت البداية في انتقاله من **الميتوس** إلى **اللوغوس**.

ولقد أثار **كيتس** مسألة **المزامير**، مزامير الرعاة، فلم يذكر الصانع لأنه مشغولٌ بالمرحلة نفسها، من حيث هي مرحلةٌ خالدة أي المرحلة اليونانية منذ القرن التاسع قبل الميلاد، لكن المهم كما يبدو هو الرسالة التي تؤديها الأيقونة.... حقيقتها، فالفن الخالد ذو قدرة على التخليد، وهذا ما رأيناه قد بدأ مع وليم **شكسبير** **shekepeare** ت 1616، تحديداً في الشعر، فثمة شكسبيران: المسرحي والشاعر، فقد كتب مائة وخمسين سوناتاً وقد أكد **دنتكس** أنه "لا تماثيل السياسيين ولا الأمراء ولا الملوك ولا الصروح الرخامية الضخمة سوف تعيش أكثر من هذه القصيدة التي أكتبها، فالخلود للفن. للكلمة الشعرية، وسوناتة الشعر تحدى بها شكسبير الزمن والحب، والحب الذي يوصل إلى الخلود يتحدى الزمن أيضاً.

وفي المقطع الثالث: أعاد الحديث عن خلود الأحياء خلوداً له خصوصيته في عوالم الفن، لكنه أكد على موتها في عوالم الطبيعة العضوية، فالرعوية التي أتى على ذكرها هي رعوية الشعر في جوٍ من المثالية، يشبه - إلى حدٍ لا يصل التطابق - وضعية آدم قبل حادثة السقوط من الجنة، وتلك الحادثة لم ترد في الشعر الغربي المعاصر - وخاصةً بعد القرن السابع عشر - إلا على أنها بنية أسطورية تساعد على أسطرة العوالم الشعرية المختلقة، أو إعادة النظر فيما تركه الإرث الغربي في الطورين: اليوناني والروماني من أعمالٍ ماتزال قابلةً للتأسطر.

وأما مسحة الحزن التي بدأت مع **الرومانسية** في إثر التحول الصناعي الثوري وخاصةً فيما أدت إليه من انقلابات اجتماعية فإن ظاهرة **الحنين** إلى الماضي اليوناني قد وجدت لها مستقراً عند الشاعر الإنجليزي وخاصةً **جون كيتس**، وهنا يكمن الخلاف الجوهري بين الرومانسية الفرنسية والرومانسية الإنجليزية.

وقد دفع الشاعر الأمريكي **والت ويتمان** بالرومانسية الإنجليزية إلى الحدود اللانهائية، مما عمق الخلاف على فهم الرومانسية وعلى أدواتها وعلى توظيفها بين شطري الأدب الغربي: الشطر اللاتيني والشطر الأنجلوسكسوني.

فالواقع يفرض على الشعر والشاعر الارتحال من مناخ الشعر القائم - رغم واقعية الحياة وبراغماتيتها - منه إلى عوالم الأسطورة، فتلك عوالم تكون فيها الفجوة بين الإنسان و**الروح** محدودة، وهذا ما نراه جلياً ممتداً لدى الرومانسيين كلهم، وكذلك نراه ظاهراً مهيمناً عند الشعراء الفيكتوريين، فالإنسان **اليوناني** لم يكن عن عوالمه مغترباً، وذلك لأن العالم اليوناني في القرون الأولى التي سبقت الميلاد كانت ترث الشرق الأسطوري، ونعني به الآن الشرق السوري الكبير، وفي مرحلةٍ لاحقة نعني به ما وصل إلى اليونان من الإرث المصري الوثني. وقد شكل الإرث السوري والمصري المقدمات الأولى لانطلاقة المرحلة اليونانية.(2) فلذلك كانت العوالم الأسطورية قريبة المتناول من الإنسان اليوناني ولا سيّما النخبة التي تفرغت للإنتاج الفكري في ذلك العصر العبودي الذي كان انقسامه بين نخبةٍ متفرغةٍ للكشف العلمي، وبين كتلةٍ كميةٍ تفرغت للعمل العضلي ضرورياً، والضرورة تلك كانت من طبائع التاريخ وجدله مع الإنسان والطبيعة.

فـإذا كـان الشـاعر اليونـاني منتميـاً إلى العصر الأسطوري وفي الوقت نفسه يحاول الخروج منه في إثر التقدم في العلوم التجريبية ولا سيّما بعد القرن الرابع قبل الميلاد (فيثاغورث ـ تالس ـ أرخميـدس)، فـإن إنسـان العصـر الفيكتـوري وشـاعره قد قفـزا قفـزةً بعيـدةً في الخيـال، في إثر النجاحات العلمية وما طرأ في إثرها من نجاحات مادية، مما جعل الحياة الغربية وخاصةً في العصر الفيكتـوري حيـاةً واقعيـة اشـتدت فيهـا الأزمـة الروحية بين الشعر وإنجازات الصناعة، ومن هنا انبثقت فكـرة **الاغتراب**، ونلحظ هـذا جليـاً عند الشاعر الإنجليزي الشهير **ماثيو أرنولد** ولا سيّما في قصيدته **شاطئ دوفـر**، ونلحـظ ذلـك أيضـاً واضـحـاً في **"سـكولار جيبسـي"**، حيـث وصـلت الثورة الصنـاعية ـ في مآسيها ـ إلى الذروة، وظل الأمر قائماً حتى تقدم النقد **التاريخاني** ـ في إثر النزعة التطورية التي عمت الذهنية الغربية كلها بعد نجاحـات **داروين** ت 1882، الـذي أسـهم مـن خـلال حديثـه عـن عملية التطـور في الكائنـات الحية وعـن تلازمهـا مـع الانقلابـات في الطبيعـة، وعلى أن الأقوى هو الأبقى، والأبقى هـو الأصلح، في وضـع قاعـدةٍ في التفكـير الغربـي كلـه لعملية **الشك الديني** التي لم تكـن مفاجئةً أو منبثقة من لحظة تاريخية حاضرة، إنما كان الفكـر الغربي يعـيش تمـرحلاتٍ غنيـة بـدأت منـذ القـرن الثالـث عشر إلى أن بلغت أوجها في القـرن السـادس عشـر حيث أفصح عنها المفكـر مـارتن لـوثر في حركـةٍ تدعى حركـة **الإصـلاح الـديني**."متى ابتدأ عصـر النهضـة ومتـى انتهـى؟ بـالطبع فـإن الكـثيرين يطـابقون بـين عصـر النهضـة والقـرن السـادس عشـر... فـالواقع أنه ابتدأ منـذ النصف الثاني من القرن الرابـع عشـر، واسـتمر حتـى بدايـة القـرن السـادس عشـر وظهـور ديكـارت والثـورة الغاليلية"(3)

ولو دققنـا في رؤية الشـاعر كيتس المبكـرة للأعمـال الفنيـة الخالـدة وفي بحثـه المحمـوم عـن تخليدها بحضارة الكلمة الشعرية لوجدنا أنه قد حقق سبقاً نوعياً في الخيال الغربي، بل سبقاً آخر في الشـك الـديني الـذي كـان يجب أن يتأسس في العلـوم الإنسـانية أيضـاً بعـد أن تأسـس في العلـوم التجريبيـة، ورغـم حداثـة سنـه، ورغـم إعلانـه أن الجمـال هـو غـايتـه فيمـا يقـوم بـه، إلا أنـه كـان متـأثراً بمنـاخ القـرن التاسـع عشـر ورؤيتـه للعـالم رؤيـةً تشـكل انقطـاعـاً عـن العـوالم الأسـطورية وتاريخها، لكنـه ـ أي القرن التاسع عشـر ـ يبني أسـطورته الجديـدة وهـي الكشـف عـن قـوانين الطبيعـة والتقدم من دون حدود في علوم الطبيعة والفيزيـاء، ولم تكـن الأسـطورتان: أسـطورة العـوالم القديمـة وأسـطورة القـرن التاسـع عشـر بمنفصـلتين الانفصـال كلـه، بـل إن الأسـطورة الأوروبيـة الجديـدة وليـدة الأسـطورة اليونانيـة القديمة، فالقرن التاسع عشر يطرح الإشـكالات الكبرى بشـكل مفتـوح، ثـم يـترك الاحتمـالات العديدة قائمة، ومن هنـا كانت شـاعرية كيتس شـاعرية **احتمالية**.

والشـعرية الاحتمالية متوافقـة مـع انفتاحيـة علم الفيزيـاء الـذي أسسـه فرانسـيس بيكـون ت 1626 عندما أزاح الصورة اللاهوتية للكون وأحل الصـورة الفيزيائيـة محلـها، وقـد نـتج عـن هـذا انحسار الرؤية الكنسية للعالم في عمليةٍ تاريخيةٍ أُطلق عليها فيما بعد الكشوف الجغرافية.

وقـد ترافـق الشـك الـديني ومـا نـتج عنـه مـن انقسـامٍ في المؤسسـة الدينيـة الكنسـية مـع نتـائج الثورة الصناعية، مما ساهم إلى درجة الإغناء في تقدم عقلية الشاعر الغربي وقراءته للعالم الجديد قراءة مختلفة، فقد أقدم فيتز **جيرالد** على ترجمة الشـاعر الفارسـي عمـر **الخيـام** 1831، ولم تكـن تلـك الترجمـة عاديـة في تـاريخ الأدب الإنجليـزي،

إنما كانت باعثاً مهماً على إغناء الأدب الإنجليزي في نزعة التأمل ومسحة الحزن، والحزن الذي أشاعه الخيام في الأدب الإنجليزي غير الحزن الذي أشاعته نتائج الانقلاب الصناعي، لكن في الوقت الذي أخذ كلٌّ منهما يعلن عن نفسه، كانت النتائج متقاربةً مما أسهم في تأسيس فكرتي: **العصيان والالتزام**، فتساؤلات الخيام الوجودية أفصحت بدورها عن التوتر بين متطلبات الجسد البشري وبين أوامر الإله، ومن هنا كانت ظاهرة الحزن طاغيةً في أعماله، فالإنسان لا يستطيع أن يعيش خارج عصره، ولا يستطيع أن يعيش من دون معتقد ديني، ورغم تلك التساؤلات الوجودية فقد ظلَّ الخيام عالي اليقين بالله عميقهُ.

أما الفيكتوريون فقد فقدوا اليقين بالله إلى درجة القطيعة، فصار الإنسان يحلُّ نفسه محلَّ الله، إذ لم يعد يعتقد بإلهٍ غير موجود عياناً، فالماديّة الصناعية أرخت بثقلها على التفكير الفيكتوري، وكذلك الوضع السياسي الذي بدأ يعطي الإنسان وجوداً نوعياً، ومن هنا كان تفكير الشعراء الفيكتوريين تفكيراً وجودياً، لكن الشاعر منهم وجد نفسه وحيداً منقطع الأمل، وما بين الانقطاع عن الأمل وعن الله. من جهة والتواصل مع العصر الجديد من جهة أخرى كانت العقلية الشعرية الجديدة.

لم تغب عن **كيتس** في أنشودته التي نحن نتدارسها في هذا المقام قضية **رسالة الفن** على أنها **الحقيقة**. الحقيقة كلها، لا حقيقة التاريخ، فالتاريخ كتبه المنتصر، والقوى التي أزاحت القوى المعارضة، ومن هنا لم يكن يمتلك التاريخ ولا المؤرخ الحقيقة، إنما يمتلكها الفن، وتأسيساً على مقولة **أرسطو**: **الشعر أهم من التاريخ** فإن **كيتس** ارتأى أن تنقطع الأشكال الرخامية الفخارية والحجرية التي أرخت للعالم القديم، ـ رغم أهميتها التاريخية ـ لتنوب عنها الأشكال اللغوية، وبالاستتباع الشكل الأرقى وهو الشعر.

ومما نراه رافداً لمحاولة كيتس ما علقته الباحثة الناقدة **هيلين بندلر** على الشاعر كيتس قائلةً:

"الحقيقة هي خاصية عقلنا الواعي" ذلك العقل الذي يرى مناحي الحياة كلها لكنه لا يتطرف، ثم يتوسط بينها، يتوسط **مفاهيمياً** وقد أشارت إلى عقل آدم الذي وعى الحقيقة. حقيقة حواء وهي الجمال، والجمال هنا هو الحقيقة، والحقيقة مستغرقةٌ في هذا الجمال، فلقد حافظت تحفة كيتس الشعرية "الأنشودة" على وعدها وعلى جيل الشاعر وجيلنا.

ـ فنياً ـ بنى كيتس الأنشودة على هيئة **الأبوستر**، وفي خطاب الوجه للوجه شيءٌ لا يجيب، إنْ حيوانٌ أو جماد، أو أي شخص .... فثمة حوارٌ بينه وبين المادة الفنية، إذن الحوار يبدو صامتاً، لكن هناك **رسالةٌ** معلنةٌ بذاتها.

ومن الصور التي حملتها الأيقونة ـ كمادةٍ مشخّصة ـ صورة **العجل** فقد جعلت تلك الصورة الطقس قابلاً للامتداد، كرمزٍ ولكن غير قابلٍ للاستمرار كفعل، وهذا ما يراه الشعراء ... لكن ما يراه المؤرخون والمفكرون أمرٌ مختلف، فقد رأى **إنجلس**: "أن ما بقي على قيد الحياة بصورة مستقلة من كل الفلسفات السابقة هو علم الفكر وقوانينه، أي المنطق **الصوري والجدلية**، أما الأشياء الأخرى فقد ذابت في العلم الإيجابي للطبيعة والتاريخ" (4). أما عند الشاعر كيتس فما يبقى هو **الفن** لا التاريخ ولا القوانين.

ولكن لماذا اختلف المفكر الفيلسوف والشاعر المتفلسف؟

رغم أن الخلاف يبدو واضحاً في المنهج إلا أنه لا يثير اختلافاً في النتيجة، والطريقتان في

التفكير، هما **المادية والمثالية**، والمقولتان تلكاهما ازدوجت بهما الثقافة الغربية من أفلاطون وأرسطو إلى هيجل وماركس، وماركس لا ينفصل عن **إنجلس**، وهذا ما نراه نوعين من الجدل: جدلٌ مادي يشخصه الاقتصادي والفيلسوف، وآخر مثالي يدعو إليه الشاعر والنحّات والموسيقي، وكلاهما ضروريٌ وتاريخي .(5)

وفي المقطع الأخير امتد **كيتس** إلى خارج الشعر. إلى الأسطورة اليونانية، ورام إعادة الأسطرة، إذ وجد في الأيقونة صورةً لتاريخٍ لا ينبغي أن يأتي عليه الدهر، وقد لا يأتي عليه دهرٌ جغرافي أو زماني أو فكري، ومن هنا أثار فكرة **الأبدية** وهي الهمُّ المحموم القائم لدى الإنسان في بحثه عن **الخلود** والبقاء... ورغم البعد الزمني المعيش. زمن الشاعر عن الأسطورة من حيث هي حنينٌ إلى ما لا يمكن أن يعود أبداً، ولا ينبغي أن يعود، فللتاريخ قوانينه، وللطبيعة قوانينها، وكلاهما لا يقبل العودة إلى نقطة البدء، إلا أن شعرية كيتس قد جعلت الأسطرة تلك قابلة للتعايش مع كلّ قراءةٍ معاصرة في الأنشودة، بالرغم من كثافة العصر المادية.

وهذه الأنشودة حدٌّ جامع بين **الأسطورة والملحمة**، أما من حيث مقاربتها الأسطورة فهي محاولةٌ لتفسير الظاهرة الطبيعية بكلمات **دينية**، بل بنظام جملةٍ شعريةٍ مبنيّةٍ على نظام الشعرية الأسطورية، وهي ذات حدثٍ ميتافيزيقي... والميتافيزيق ـ هنا تحديداً ـ ليس الأيقونة وما نُقش عليها أو حفر، وليس كذلك طبيعة الرسوم أو الكتابة، إنما هي عملية القراءة **الشعرية**.

وأما أنها تتاخم الملحمة في سردها للأحداث ـ وليس تضرعاً للمساعدة في إنشاء الأحداث، أو البناء عليها ـ فهي قراءة فردية تبتعد عن طلب الإلهام، لأنها صورةٌ عيانيةٌ ماثلة، وأما أنها استحضارٌ لتاريخٍ حاضرٍ فإنها فعل بشرٍ من العصر الوثني، يقوم بقراءته شاعرٌ من العصر الحديث. عصر الانقلاب على المرجعية اللاهوتية، والانقلاب على العصر الوسيط، واستلهام ما يمكن استلهامه من إنسانية الأدبين: اليوناني والروماني.

وأما الملحمة في طورها الشفوي ـ أو البدائية ـ فتقوم على تحطيم حضارةٍ بعينها وإزاحتها من سلّم المرجعيات، أو إلغاء سلطتها الروحية، وبالمقابل إحلال حضارةٍ يمكن لها أن تقوم محلّ الحضارة المزاحة، أي إن **الصراع** فيها هو جوهر المسألة، **كالإلياذة** مثلاً، وأما الملحمة في طورها الآخر أي ـ المكتوبة ـ كالإنياد **لفرجيل** أو الفردوس المفقود **لملتون** فالعمل الملحمي فيها ـ كغيرها ـ مزيجٌ بين فعلٍ إنساني ـ وهو يحاول أن يرتقي إلى مستوى الآلهة ـ وبين عملٍ إلهي هو بالأساس مستعلٍ وعلوي، ومن هنا وبناءً على هذا التأسيس كان الإنجليزي **عذرا باوند** يؤكد على أن "الملحمة قصيدةٌ تحتوي التاريخ" أي إنها تؤرخ كما فعلت الإلياذة لعصرٍ ما أو لطورٍ من أطوار التاريخ الفكري للبشر وهم على مدرج الارتقاء.

ذلك كله يمكن أن يحدث من خلال عملية **المتغير والنسبي** في المعارف الإيجابية الموافقة التي يوفرها الاستقصاء كظاهرةٍ منهجية، ولقد غادرت الوظائف الاحتياجية للعوالم القديمة الشعر، ليكتشف الشعراء من خلال تعاملهم مع الجدل التاريخي وقراءتهم لجدل الطبيعة وظائف أخرى، أهم تلك الوظائف هي الوظيفة **الجمالية**، ويُعدّ الأديب والفيلسوف الفرنسي ديني ديدرو 1713 ـ 1784 مؤسساً لعلم الجمال، بعد أن نأى عن تفسيرات أفلاطون الميتافيزيقية، على حسب انعكاس الجمال الأزلي في الأشياء وتفاوتها في حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس، ودلالة الجمال في الأشياء على مثالية الجمال الخالق،

وقد استعرض ديدرو مسألة الجمال واختلاف الناس فيه على حسب عصورهم ودرجات المدنية منذ أقدم عهود الإنسانية، وفي هذا أدرك إدراكاً غير محدد المعالم تأثير العصور الحديثة ودرجات المدنية فيها بإدراك الجمال وتحديد معناه" (6) وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان الناقد الروسي **تشيرني تشيفسكي** - 18281889- في أطروحته: علاقات الفن الجمالية بالواقع - يؤسس لمشروع يقع نقيضاً لما سيعرف في القرن العشرين بمثالية الفن (الفن للفن)، ولقد ميّز الناقد المذكور بين النافع والجميل، لكنه ربط بينهما من حيث إن النافع هو احتياجٌ أولي للبشر، يسبق الاحتياجات الجمالية، وبما أن الإنسان لا يقف عند إشباع الحاجات المادية أو الأساسية، فقد رأى تشيفسكي **أن كل جميلٍ متطورٌ من النافع**، وأن تاريخ المادية للبشر يذهب بعيداً بالقيمة الجمالية كلما ارتقت حياته المادية، ومن هنا كان يرتب المستويات الجمالية من النافع إلى **الجميل** إلى **الرائع**، والرائع عنده هو المتفوّق في جنسه، إن كان الجنس قابلاً للارتقاء، ثم وضع **الجليل** في المرتبة العليا، والجليل هو الحلم البشري في أن يصبح الإنسان إلهاً. (7)

وقد تبنى النقد الماركسي في النصف الأول من القرن العشرين آراء تشيفسكي ثم استشاط النقاد السوفييت في نظرية علم الجمال على مستويين: الأول هو الرد على النظرية الجمالية في الآداب اللاتينية والأنجلوسكسونية، والثاني هو توثيق الروابط بين علم الجمال ونظرية التقدم الاجتماعي ضمن الشروط الاقتصادية للنظرية الماركسية، لكن الناقد المجري جورج **لوكاتش** ت 1971 في أطروحته **تحطيم العقل** قد عقلن النظرية الجمالية للواقعية الاشتراكية، وحاول أن يجد طريقاً لها ضمن استقلالية الفن عن الحتميات الاقتصادية والتحولات السياسية، رامياً إلى توسيع آفاق الواقعية الاشتراكية، في سلسلة من الإنجازات المهمة (الرواية التاريخية 1933 - دراسات في الواقعية الأوروبية 1950- معنى الواقعية المعاصرة 1957) وكان يرى أن **جويس**: "لا يقوى على قراءة التاريخ، وأن لديه فشلاً في إدراك الوجود الإنساني في نظرته الساكنة، من حيث هو جزءٌ من مناخٍ تاريخيٍ متحرك". (8)

وعلى الجبهة الأخرى كان النقد الإنجليزي يعايش النقد الماركسي، فيعترض عليه أو يجافيه أو يتبنى بعضاً منه، لكنه ظل صوتاً متميزاً له خصوصيته في قراءة التاريخ الفني والأدبي، ويعد **رامان سلدن** رائداً في هذا المجال، فيبدي برأيه حول الأيقونات القديمة: "أما الوظيفة الدينية للأيقونات المسيحية والوظيفة المنزلية للآنية الإغريقية والوظيفة العسكرية للدرع الرومانية فهي وظائف أصبحت ثانوية بالنسبة إلى الوظائف الجمالية الأساسية في الأزمنة الحديثة، وكذلك فإن ما يختاره الناس على أنه "فنٌ جاد أو ثقافة رفيعة" إنما هو أمرٌ خاضعٌ بالمثل للقيم المتغيرة، فموسيقى الجاز كانت فيما مضى موسيقى المواخير والحانات، لقد أصبحت فناً جاداً بالرغم من أصولها الاجتماعية الدنيا، ومازالت تثير الخلاف حول قيمتها". (9)

لا يبتعد **سلدن** كثيراً عن أطروحة **تشيفسكي** رغم البعد الزمني النسبي بين الناقدين، فالوظائف التي تكلم عنها للأيقونات القديمة تنتهي من حيث قيمتها النفعية عند انتهاء عصرها، واقتناء عصرٍ متقدم عليها، لكن قيمتها - كما تصور الشاعر كيتس - من حيث دلالاتها الجمالية أي إن الإنسان يرى إلى تاريخه السابق عليه بشيءٍ من الانبهار والحميمية، وهذا ما كان قد أكد عليه الشعر، الشعر الإنجليزي الفيكتوري، وعلى الأخص جون كيتس.

وأما في قصيدة الشاعر العربي **عمر أبي ريشة** معبد كاجوراء الهندوسي.

فإنها قصيدةٌ غنائية على طريقة الشعر العربي المعاصر في طور **الإحياء**، ولم يكن عمر أبو ريشة إحيائياً بالمعنى المباشر للكلمة، ولم يكن رومانسياً الرومانسية كلها، إنما كان يمتلك لغةً شعرية تتوسط بين طرافة الرومانسية وتماسك الإحياء.

وربما كان لدراسته في المملكة المتحدة العلوم الدقيقة أثرٌ كبيرٌ في امتلاكه خصوصيةً في الثقافة، وما يمكن أن يكون فاعلاً عنده في تكوينه الشعري، وقد أردف دراسته في الغرب بالعمل الدبلوماسي كسفير في الولايات المتحدة والهند، مما جعله يوسع اطلاعه على ثقافة الآخر الغربي التجريبية، والشرقي الأسطوري، وخلال عمله في الهند وجد ما لا يمكن أن يجده في البيئة الصحراوية العربية كمصدرٍ أولي للشعر العربي، ولا يمكن أن يجده أيضاً في البوادي الشامية والعراقية، لكنه كان شديد التعلق بتراثه القومي بجانبيه: **الديني والعروبي**، وهذا التعلق كان جلياً واضحاً في معظم ما أنتجه من الشعر حتى في الشعر الوجداني.

انبهر **أبو ريشة** بالمعبد الهندوسي (كاجوراء)، ولم يكن الشاعر الوحيد المنبهر بهذا المعبد، فلقد قرأه الإنجليز والفرنسيون والألمان والروس ودوّنوا عنه مذكراتهم نثراً وشعراً، لكن اللافت هنا في قصيدة أبي ريشة هو انطباعه كعربي مسلم عن المعبد الوثني الهندوسي، فإذا به منقسمٌ على ذاته باتجاهين: الأول هو رفضه النفسي والقيمي الأشكال الجنسية المريبة المدونة نحتاً على جدران المعبد، والاتجاه الثاني هو إعجابه بالمعبد على المستوى الفني، وهذا ما سنراه في القصيدة التي لم يستطع من خلالها أن يقدم رسالة يمكن أن نقول عنها: إنها قراءة الشاعر العربي للعالم الوثني، كما فعل **كيتس** في الأيقونة اليونانية.

إنها قصيدةٌ **غنائية** خلت أو تكاد تخلو، من الرسالة الجمالية ـ كما أوردنا ـ أو التاريخية، ولن نكون في موقف تعسفي لو ارتأينا أنها لا تحمل فلسفةً خاصةً بالشاعر عن الفن، ولا عن الشعر العربي لو حاول أبو ريشة أن ينوب عنه، وعلى الرغم من أن الشاعر حاول أن يغادر رعوية الشعر الإحيائي، إلا أنه وقع تحت تأثير هيمنة اللغة **الإحيائية**، واللغة الإحيائية صحراوية المنبع لأنها قامت على فكرة الاستعادة، استعادة الزمن الشعري التأسيسي (من الجاهلية حتى نهاية العصر العباسي الأول) على أنه المرجعية المثلى، وقد أسس هذا المشروع محمود سامي **البارودي** في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو يواجه التركات المتآكلة للعهدين: المملوكي والعثماني، ثم استشاط به شوقي في مصر، والرصافي والزهاوي في العراق، إلى أن وضع **بدوي الجبل** بوفاته 1981م نهايةً له، بعد أن رسّخ الرواسخ **من سلطة المعنى إلى سلطان اللغة**، واللغة الإحيائية كلغةٍ شعرية قتلت عند الشاعر العربي الرؤيا الفردية للعالم، وخاصةً العوالم الوثنية، وأسهمت في تمركز الشاعر العربي حول ذاته وقراءته للتاريخ والحاضر قراءةً حسية، وقد بلغ تأثيرها الشعراء المعاصرين من غير مدرسة الإحياء، فليس من اليسير أن يتخلص الشاعر العربي الحديث من عبء الإحياء، لأنه عبء التاريخ السياسي والفكري والديني، وهذه الأعباء بنظر الثقافة العربية مرجعياتٌ مقدسة، وهنا نستثني تجربة الشاعر **أدونيس** الذي راد الحداثة مؤسساً لمشروع الانقلاب على تلك المرجعيات.

لقد أشار الشاعر أبو ريشة في المقطع الأول وهو أربعة عشر بيتاً، إلى مشكلة **الخلود**، خلود

المعبد على مرّ الزمان، لكنه لم يغادر فكرة الخلود. من خلود الحجر إلى خلود الفكر، وعلّة ذلك برأينا أن الشاعر العربي أبا ريشة لم يتمكن من استملاك الثقافة **الأسطورية**، لأنه وقع تحت تأثيرين: تأثر الموروث العربي، وتأثير المكتسب العلمي من العلوم التجريبية في الغرب، إلا أنه نجح كشاعر في رسم الحراك الحسي للصور المنقوشة على رخام المعبد، ويظهر هذا واضحاً في البيتين الثالث عشر والرابع عشر، وفي المقابل كبح الشاعر الجموح الجنسي الموجود نحتاً على المعبد، نقلها إلى القصيدة بحياء الإنسان المسلم الذي اعتاد ألا يسمي الأشياء مباشرة، وقد أسس لهذا الذكر الحكيم في قوله (يا أيها الذين آمنوا إذا لامستم النساء فاطهروا)، والذكر الحكيم كان واضحاً عندما استدعيت الضرورة أن يسمي الأشياء بمسمياتها "وانكحوا من النساء ما طاب لكم..." إنهما لغتان: لغة النفع المباشر، ولغة الأداء الجمالي غير المباشر، والشاعر هنا إذ لم يستطع أن ينقل إلى القارئ العربي هذه الإباحية في المعبد كما رآها فعلاً، إنما نقلها انطباعاً خجولاً بلغةٍ شعرية عالية.

الجموح الجنسي والإباحة الجنسية على جدران المعبد تفصح عن مشكلات المجتمع الوثني وعن تصورات العالم الوثني لحلول لتلك المشكلات، **فالبغاء المقدس** في العالم الوثني كان شكلاً مهماً في الدفاع عن بقاء النوع البشري، إذ كان الفناء يهدد هذا الوجود النوعي، والفناء عوامل الطبيعة، الوحوش المفترسة، الأمراض، الحروب .... فكان البغاء المقدس وسيلة للحفاظ على العدد حتى لا ينقرض النوع البشري، مثل هذه المحاولات في العالم الوثني يجدها الشاعر وغير شاعر اليوم بعيدةً لا يمكن الاقتناع بها بسهولة، ولذلك وجدنا الشاعر لا يواجه المسألة مباشرةً إنما نقلها إلى القصيدة بالمداورة والالتفاف من دون أن يواجهها كحالٍ نطق بها التاريخ، وما تزال تلك الرسوم تلك على جدران المعبد تنطق بذلك التاريخ طالما هي قائمة، وطالما أن الشاعر العربي لم يقدم الرسالة الحقيقية عن المعبد، فإنه لم يؤرخ له ولم يخلده لو أصاب المعبد عاملٌ من عوامل الفناء، إذاً نحن أمام صورة للوحتين: الأولى لوحة المعبد العيانية، وهي تبدو غير سليمة الانتقال كصورة إلى القصيدة، واللوحة الثانية هي القصيدة والثانية ليست أمينة على التاريخ الوثني ولا على المعبد، وبالاستتباع نحن أمام حراك الإنسان الوثني في دفاعه عن وجوده، ونحن أمام سكونية الشاعر العربي كقارئ للمدونات تلك، وهنا نستذكر صور الجنس المكيوت التي تتراءى عند DH لورانس **"نكران أحقية الجنس"**، إنما هي - قصيدة أبي ريشة - أمينةٌ على انطباعات الشعر، والانطباعات لا تكون تاريخاً، أو تروي عن حدثٍ تاريخي.

لم يكن في القسم الأول من القصيدة سوى الانطباعات لشاعرٍ مندهشٍ بعالمٍ لا ينتمي إليه، منبهرٍ بما رأى سلباً من حيث قناعاته الدينية وتربيته الشرقية وثراؤه اللغوي المنقطع عن غيره، القابعة خلف القصيدة، بعالمٍ يغترب عنه كلما ازداد له مقاربةً، ويفصله عنه أيضاً فواصل اللغة كما فواصل العقيدة، فلغة الرسوم الوثنية والمنحوتات الأسطورية بعيدة المتناول عن الشاعر العربي وهو متركزٌ حول ذاته التاريخية، ومن الغريب أن أبا ريشة قارب العلم التجريبي (الكيمياء)، إلا أنه لم يتملك ثقافة الغرب العلماني، ولم يتاخم أطوارها في الشعر ولا في الفلسفة ولا في العلوم الدقيقة، وبغياب هذا وذاك غاب عن العوالم الغربية التي كان يمكن له أن يوظفها في قراءة العوالم الوثنية، ومما ساهم في تغييبه عن الولوج إلى العوالم الداخلية إلى تلك اللوحات هو غياب **الفلسفة الفردية** للشاعر.

والشاعر هو نفسه لا يملك إلا فلسفة غيره، وغيره هو تاريخه المنبهر به.

في القسم الثاني من القصيدة ومن البيت الخامس عشر إلى البيت الخامس والأربعين دخل الشاعر في الجزئيات والتفاصيل التي تناظر جزئيات اللوحات الرخامية وتفاصيلها متاخمةً ظاهرية. أي صورةٌ حسيةٌ تقابلها صورة لغوية، من دون **تأويلٍ** أو إعادة قراءة، وكأن القصيدة هي خلعٌ لمفاهيم الشعر العربي الذكورية على المعبد، ويظهر هذا في البيت الثلاثين، لكنه في البيت الذي يليه ربط بين الجسد الأنثوي وبين دورة الطبيعة، فدورة الطبيعة ينتج عنها الحياة الحية التي تسمح للبشر بحياةٍ قابلةٍ للارتقاء عليها، والجسد الأنثوي جسدٌ معقد كما الطبيعة، هو المسؤول عن استمرار النوع البشري، لكن الجسد الغائب اسماً والماثل ضمناً هو القصيدة قصيدة الشاعر أبي ريشة التي لم تستطع أن تكون جسداً غير حسّي، على عكس الشاعر الإنجليزي **كيتس** الذي جعل من قصيدته جسداً حياً مؤرخاً.

ورغم إطالته في الوصف والسرد وتتابع الصور الجنسية العديدة إلا أنه لم يقو على الخروج من ربقة النص الرخامي المهيمن على النص الشعري، أي إنه ظل يقع خارج الظاهرة، فلم يكن بقادرٍ على الانتقال من تراكم الجزئيات إلى ترتيبها ترتيباً **احتمالياً**. من خلاله تقوى القصيدة على التأويل، ولا آخر منطقياً يقوى على توليد الفكرة مع الحركات تصاعدياً، ويبني من خلال الترتيبين الوحدة العضوية للقصيدة، إنما ظلت اللوحة الرخامية ظاهرةً تدهشه، ولكنها لا تثير **حدسه** التاريخي.

وفي القسم الثالث من البيت السادس والأربعين إلى الواحد الخمسين، خصص الشاعر الأبيات لصورة النشوة الجنسية التي تحملها صورة الحراك الذكورية على المعبد، وقد رأى أن الحراك الذكوري ليس حراكاً ذاتياً، إنما هو استجابة لمؤثر الإثارة الأنثوي، على أنه أفعل في الصورة من الفعل الذكوري، وبالرغم من إدراك أبي ريشة لهذه الصورة. وبرغم تصويره لها بدقة إلا أنه لم يستطع أن يعيد صورتي الحراك: الذكوري والأنثوي إلى مصدرهما في الطبيعة، وإلى مسوّغ وجود اللوحات الرخامية على جدران المعبد، باختصار.... حضر أمامه الفن الجمالي حسياً وغاب عنه التاريخ الثقافي وثنياً. وفي القسم الرابع أي من البيت الثاني والخمسين إلى السابع والخمسين يقع الشاعر تحت هيمنة **الذاكرة البعيدة**، ونعني معلقة امرئ القيس ت 565 في جانبها الإباحي، ونقول: إباحي على المجاز، إذا ما قسناها بلوحات المعبد، إنما المسألة هي مغامرة شاعرٍ فرديٍّ مغامرةً فردية، والقصيدة معروفة بالذهنية العربية، والمسافة بين حديث امرئ القيس عن النساء اللاتي قاربهن وبين حديث اللوحات الرخامية عن الإباحية الجنسية مسافةٌ تقع بين مؤسسةٍ وبين فرد، بين عصرٍ حصر همه في الحفاظ على النوع، وبين فردٍ شاعرٍ حصر همه في المتعة على مستويين: المتعة الجنسية، والمتعة السياسية التي رامها فيما بعد. (10)

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ

فقالت لك الويلات إنك مرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معاً

عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها سيري وأرخي زمامه

ولا تبعديني من جناك المعلل

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعٍ

فألهيتها عن ذي تمائم محول

ومما توحي به القصيدة في هذا المقطع أن الشاعر أبا ريشة نسي **عامل المكان** لحظة ولادة القصيدة، نسي أنه أمام المعبد الهندوسي، فحضرت صورة المعلقة بما تحمله من مكان وزمان، والفارق بين المعلقة الجاهلية والمعبد الوثني فارقٌ بين حقبتين مختلفتين كما أوحينا، فالعصر الجاهلي ـ كما أُطلق عليه ـ عصرٌ محدود الجغرافيا والزمان، والمغامرة الفردية كانت قائمةً من دون أن يغادر الشاعر عصره، أي هو منتمٍ إليه بقوة الجذب الكتلي للفرد، نستثني من ذلك الشعراء الصعاليك، إذ حققوا فكرة **اللامنتمي** في طورٍ باكر من أطوار الشعر العربي، وأما مغامرة امرئ القيس فهي مغامرة أميرٍ محليٍ مترفٍ حكى فيها عن شبابٍ متوثب عاش مع الأنوثة من موقع الاستعلاء الذكوري تجربة خاصة، وما كان لمغامرته أية قيمة تاريخية لولا أنه أثبتها في الشطر الثاني من حياته، نعني بذلك رحلته من الجزيرة عبر الشام إلى القيصر الروماني، متجاوزاً الجغرافيا العربية أو الجغرافيا المعهودة إلى جغرافيةٍ سياسية بغية تحقيق ملكٍ سياسي أو استعادته، كما زعم.(11)

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنما

نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

فلما بدت حوران و الآل دونها

نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا

ومن اللافت أيضاً أن شاعراً سورياً معاصراً يدعى حامد حسن قد استعاد صورة امرئ القيس مع النساء اللاتي قاربهن، تحت عنوان **"امرؤ القيس والعذارى"**، فجاءت القصيدة جاهلية اللغة والتفكير في عصر أزاح الجاهلية أو حاول إزاحتها، ومنها:

أزف الترحل فالمطهمة العتاق الهوج تُسرج

والفاتنات الهيف تبسم للكميِّ وقد تدجج

وأطل فرعاها وما خجلا على الكفل المرجرج

والناهد البطر المكوّز دائم الوثبات أهوج

وظلال أهداب العيون حقول أزهار البنفسج

رسمت على الحدقات سطراً مبهم الكلمات أعوج

وبكلٌ بارقةٍ تطلّ دنى بفتنتها تموّج

والدرب من ألقٍ ومن غزلٍ ومن عبقٍ مضرّج

ليس في القصيدتين: قصيدة حامد حسن ومعلقة امرئ القيس سوى صورة واحدة، هي صورة الذكورة مركزاً وعوالم الأنوثة أطرافاً، وهذه الصورة ـ بشكلٍ ممتد أو منبسط ـ تختصر صورة الشاعر العربي في علاقته مع المرأة.

أما المعبد الوثني الذي وقف أمامه أبو ريشة فقد كان عالماً يريد الاحتفاظ بالجنس البشري كما ذكرنا كحال دفاعٍ عن الوجود ضد أشكال الفناء، ولذلك كانت الحجر هي الصورة الأداة في تخليد هذه الفكرة، فالحجر عند الإنسان القديم يؤكد دائماً كما رأى **هيجل 17701831**- الفيلسوف الشهير على **"ضخامة الشكل وضآلة الفكرة"** وعنده مرت فكرة الجمال بثلاثة أطوار تختصر مراحل تطور الفن، فالمرحلة الأولى هي الشرقية والمصرية، سيطرت فيها المادة على الفكرة، وكانت الفكرة ضعيفةً، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجليلة كالمعابد المصرية، وهذه مرحلةٌ رمزية، والمرحلة الثانية يتعادل فيها الشكل والمضمون، الفكرة تصادف أتم تعبيرٍ عنها، وهي مرحلة الكمال الفني وشاهدها المرحلة اليونانية، وأما المرحلة الثالثة فهي سيطرة المسيحية ــ ثم

الرومانتيكية وفيها تغلب الفكرة الشكل، ثم يختل التوازن بين الشكل والمضمون" (12) لكن الحجر قام بدوره التاريخي في عملية البقاء، إذاً ثمة بقاءان: بقاء الجنس البشري، وبقاء الفن الذي هو نظيرٌ له، ومن هنا كانت المسوّغات التاريخية لما عرف سابقاً بالبغاء المقدس.

وفي القسم الخامس من البيت الثامن والخمسين إلى الثالث والستين أشار الشاعر أبو ريشة إلى مسألة **الكبت الجنسي** كإحدى المسائل الشرقية القادمة من عمق الشرق الإسلامي ومن قبله مرحلة البداوة، إلى الشرق الاستبدادي من دولة الخلافة الأولى إلى نهاية الخلافة العثمانية، والخلافة العثمانية أورثت الدولة المستقلة في الولايات العربية كلها إرثها وإرث من تقدم عليها في **الاستبداد**.

نقول أشار الشاعر، وما قوله بإشارة، إنما قراءتنا هي التي توصلت إلى هذا، لكن القصيدة تحتمل مثل هذه القراءة **التأويلية**، وعلى الرغم من أن الشاعر أبا ريشة، وكأي شاعرٍ عربيٍّ قبل عصر الحداثة ـ نستثني خليل مطران والشابّي ـ لا يشير إلى الدلالة التاريخية للحريات الوثنية على المستوى الفردي والمستوى الجنسي، ويبدو أن الشاعر العربي الكلاسيكي والرومانسي ـ على الرغم من تقدمهما مع العصر ـ إلا أنهما ظلا متشربين لمرحلة **الإحياء**، ومرحلة الإحياء هي الحاضن الحقيقي للموروث السياسي والديني أساسي: الاستبداد.

بطبيعة الحال لا يقوى الشاعر عمر أبو ريشة من خلال قناعاته الأيديولوجية أن يعيد المسألة. مسألة اللوحات الرخامية التي بهرته وغرّبته عن واقعه وتاريخه. إلى وضعيتها التاريخية، ولا يستطيع أن يحلل ــ كما ذكرنا غير مرة ــ إشكالية الحرية، وهذه الإشكالية قائمةٌ في بنيتين: الأولى الاستبداد الشرقي منذ العبودية إلى الإقطاع (النظام الخراجي الشرقي الممتد من الصين شرقاً إلى سواحل اليونان) والنظام الخراجي الشرقي نظامٌ غير مكتمل كالبنية الإقطاعية، ومن هنا لم يستطع أن يتحول إلى نظام رأسمالي كما حدث في الإقطاع الأوروبي، "إن التكوين الآيديولوجي للمجتمع الخراجي لم يتبلور مرةً واحدة في فترة وجيزة، بل تشكل بالتدرج، فبدأ هذا التكوين بالظهور في حضارات الشرق القديم ليبلغ نضوجه في العصر الهليني، ومنذ ذلك العصر اتخذ هذا التكوين المكتملة بنيته أشكالاً متتالية، تقاسمت المنطقة بينها وهي شكل الهيلين، والمسيح الشرقي البيزنطي، والإسلامي، والمسيحي الغربي" (13) والبنية الثانية هي البنية الإيديولوجية لدولة الخلافة الإسلامية.

وفي القسم الأخير من البيت الرابع والستين إلى الثامن والستين نشاهد صورةً مكررةً **للاستلاب** الذي أفصح عنه في المقدمات الأولى للقصيدة، والاستلاب الذي يُقرأ في القصيدة هو على شكلين: الأول هو استلاب الشاعر للمعبد وصوره وأشكال الإباحية فيه وتشخيصها نحتاً تشخيصاً ـ بالنسبة إليه ـ مريباً. الشكل الثاني هو **الاندهاش المرتاب** مما جعلنا نعتقد أن الشاعر لم يستطع أن يتوصل إلى القراءة التاريخية، لكنه ـ أي الشاعر ـ لم يلغ أهمية الأشكال التي جعلته مغترباً، بل على العكس لقد قدر قيمتها رغم رفضه المكنون لها، والرفض المكنون لم يكبح شاعريته، بل إن شاعريته كبتت رفضه ذاك وقد أنجز مطوّلته هذه، وهنا نستذكر مقولة **يوليوس** في **أوليس** "إن للكبر شرفه ومأثرته" تلك هي مقولة الشاعر الإنجليزي **تينسون** وهو يحاول قراءة العالم الوثني، فإذا

سلّمنا أن أبا ريشة كان يريد أن يقابل المعبد الوثني باللغة الشعرية، فإننا أمام صورتين منفصلتين كلٌ منهما احتفظ لذاته بخصائصه من دون وعي الآخر: صورة العالم الوثني مشخصاً بالمعبد وصورة الشاعر العربي المنقسم على نفسه بين استلابه للجمال الفني، وبين تربيته الإسلامية الشرقية.

ففي التراث الغربي ولا سيّما الأنجلوسكسوني تتم المقارنة اعتيادياً بين أشكال الفنون بعضها ببعض من دون أن يكون هناك قواعد صارمةٌ للمقاربة بين الأشكال، فثمة شاهدٌ نراه مناسباً، إنه الشاعر **شلي** حين يقف أمام تمثال **رمسيس** الثاني في بريطانيا (**إزموند يوس**)، لكن شلي لم يكن موقفه كموقف أبي ريشة، بل كان موقفه موقف الشاعر الذي يقرأ العالم الوثني من خلال قراءته للتاريخ التأسيسي، فلم يجعل شلي إرثه المسيحي حائلاً بينه وبين قراءة العالم الوثني، وثمة شاهدٌ آخر للشاعر **وليم ورد زوريث** وهو يقف أمام لوحةٍ فنيةٍ هائلة أُطلق عليها (الحاصدة المتوحدة)، واللوحة في المتحف البريطاني، اللوحة غنيةٌ بصور الأعمال الزراعية كقراءةٍ أولى انطباعية، لكنها تحكي تاريخاً وهو مسيرة التطور البشري بين طورٍ وآخر، وفي المتحف البريطاني أيضاً نجد تمثالاً مكسوراً بشكلٍ نصفي، الوجه محطم وقد كتب على القاعدة "أنا ملك الملوك، انظر إلي أنا ملك الملوك" فما الذي رواه التمثال؟ إنها قصةٌ ... "قابلت مسافراً من أرضٍ بعيدة، ثم روى قصة التمثال... ذهب ملك الملوك، وبقي الفن الذي احتفظت بصورته مشاعر الفنان من خلال السونيت.

يمكننا أن نستعيد من تاريخنا الأدبي قصيدة ابن خفاجة الأندلسي وهو يحاور جبلاً أثار تساؤلاته الوجودية، وتعد تلك التساؤلات التي جاءت على شكل قصيدة خرقاً مبكراً لتراتبيات الشعر العربي ونمطياته الثابتة ذات الشكل المقترب من القداسة، نقول **خرقاً** من موقعٍ نراه وهو **مقابلة اللغة بظواهر الطبيعة**، وما كان لهذه التجربة الباكرة أن تكون في المشرق، فالمشرق (الجزيرة ـ الشام ـ العراق) متركزٌ حول الخليفة وشؤونه، وعلى السلطة الروحية والسياسية وما ينتج عنهما، وحتى الشعر الجاهلي ـ بعيداً عن الصعاليك ـ كان مرتبطاً بالبنية السلطوية التي أنتجها ذلك العصر، إنما نجد هذه التجربة الباكرة في **الأندلس** حيث أعتق الشعر نفسه من ربقة النموذج وسلطته، وعلى الأخص في الطور الثاني من الوجود العربي في الجزيرة الأندلسية، وقد نما النثر الأندلسي كخصيصةٍ تقدم بها أهل الجزيرة على المركز الشرقي، وإن تقدمه ذاك جاء في مناخٍ مناسب، هو مناخ انهيار الدولة المركزية، وقيام الفكر الأندلسي على أسسٍ مختلفةٍ عنه في المشرق منهجياً، وعلى الرغم من أن القضايا الأولى كانت موجودةً في بغداد إلا أن المناخ السياسي والديني السائدين في الأندلس سمحا للحريات الفردية والتفكير الحر النسبي بالإنبثاق، ومن هنا نقول: كان **ابن خفاجة** ت 533هـ ـ عهد ملوك الطوائف ـ إبان دولة المرابطين ـ يشير إلى أشكال الطبيعة على أنها **خالدةٌ** وعلى أن الإنسان متحوّل، فالزمان والمكان متوحدان في بنيةٍ واحدة، أما الإنسان فبنيةٌ أحاديةٌ متحوّلة، قال يصف **جبلاً** خارج الأزمنة، محاولاً **أنسنة الطبيعة** محاولةً أقرب إلى الفطرية.

وأرعن طماح الزؤابة باذخٍ

يطاول أعنان السماء بغاربِ

أصخت إليه وهو أخرس صامتٌ

فحدثني ليل السرى بالعجائبِ

وقورٌ على ظهر الفلاة كأنه
طوال الليالي مفكرٌ في العواقب
وقال: ألا كم كنت ملجأ قاتلٍ
وموطن أواهٍ تبتل تائب
فحتى متى أبقى ويظعن صاحبٌ
أودّع منه راحلاً غير آيب
فأسمعني من وعظه كل عبرة
يترجمها عنه لسان التجارب (14)

أما في الميراث الغربي فقد تحقق **الخلود** في مفهوم الشعر مترافقاً مع تحققه في مفهوم الطبيعة، وهذا ناتجٌ عن تقدم الكشوف العلمية من بيكون ونيوتن وداروين وفرويد، مما ساهم في تعزيز النزعة العلموية في مقابل النزعة اللاهوتية، والنزعة العلموية تلك تأسست في البداية على قاعدتين: هما الكشوف الجغرافية والإصلاح الديني.

وفيما يخص قصيدة **كيتس** التي قاربناها مع مطوّلة أبي ريشة، نستدعي البيتين الأخيرين منها ونشير فيهما إلى مسألة **الغموض**، ويبدو أن هذين البيتين من الأنشودة من أكثر أبيات الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر غموضاً، ويبدو الغموض من مصدرين: طبيعة النص نفسه، ومن طبيعة الأسئلة التي تطارحها النقاد حول الأيقونة، ويمكن لنا أيضاً أن نعد البنية الشكلية للقصيدة (أدوات الترقيم ـ أشكال الكتابة) من أكثر الأشكال الشعرية **غرابةً**.

وأهم تلك الأسئلة المتطارحة: من المتحدث فيهما؟ بل من القائل؟ هل الأيقونة هي التي تخاطب الشاعر؟ أم الشاعر هو الذي يخاطبها؟ أم يخاطب القارئ؟ كل ذلك قائم ظناً حيناً وترجيحاً في حين آخر، لكن الأرجح هو أن الأيقونة نفسها هي التي تتحدث إلى الجنس البشري كله بعيداً عن التحديد العرقي أو الانتماءات الأخرى، وهذه هي **الرسالة**.

فالمسألة تبدو إذاً في قواعد اللغة. أي في البنية الشكلية للإنجليزية وما تستخدمه من أدوات الكتابة وأشكال التقديم، وما حاولناه وما سنحاوله من طرح الإجابة على تلك الأسئلة إنما هو محاولةٌ من دون ادعاء الإجابة النهائية، أو إلغاء الآراء النقدية المحتسبة في المرجعيات العليا، وقد نرى أن الأيقونة. أيقونة **كيتس** ـ رغم أنها في وضعٍ صامت ـ إلا أن لديها ما ترويه من حكايةٍ تختزل جزءاً من التاريخ تكثفه أو تعيد إنطاقه، ومن حق تلك الأيقونة أن يصغى إليها، ولا يقف الأمر هنا، إنما هي قادرةٌ بصمتها على أن تجيب على أسئلةٍ تساءلها الشاعر نفسه في اللحظات الأولى من مقاربته الأيقونة عندما كان في لحظة اندهاش بما يرى.

إننا ندرك أن هناك تساوقاً بين مشروع الأيقونة بالرواية عن نفسها، ونفسها تروي عن التاريخ، وبين شروع **كيتس** بالإنشاد لها، وقد حاول أن يُخضعها لتساؤلاته المفتوحة، وهنا ـ في إخضاعها ـ منحها حرية الحديث عن تاريخيتها، فلقد أبانت بما نُقش عليه وحُفر: أن بعض المفسرين رأوا فيها رجالاً وفتياناً وفتيات ريفيين يمضون من خلال **الطقس** إلى **التضحية** لكننا نزعم أن ما نراه هو **هيبة الفن** وكثافته السيكولوجية، وهو يفصح عن قوة العقل البشري ذاته في إدراك الجمال، وتبدو تلك الحكاية تتأبى أن تصل إلينا أو تتجاوز عصرها عبر المفاهيم المجردة، أو على سبيل السرد المباشر للأحداث، بينما نرى أن الرواية الأيقونية الشعرية قد تبنت نقل الحقيقة عبر تجربتها المباشرة،

فحقيقة الجمال فاجأت الشاعر فداخلت مخيلته، وهنا ـ على الأرجح ـ تكمن الإجابة أو يقر التفسير في قراءة البيتين الأخيرين الموسومين بالغموض اللذين يتخيل المتحدث عبرهما أن الأيقونة تزجي رسالتها إلى الجنس البشري: "الحقيقة هي الجمال ـ الجمال هو الحقيقة" والجمال ليس مظهراً أو شكلاً بل ـ هو فكر التأسيس وفلسفة الوجود والاستمرار.

فلا يمكن لأي ناقد أو قارئ أن يحدد مصدر هذه العبارة، لكنها لا تغادر أحد مصدرين: الجنس البشري وينوب عنه الشاعر، التاريخ وينوب عنه الفن، ولقد شخص الشاعر الجنس البشري بمقولة مجردة مفادها: أن كل ما يحتاج أن يعلمه على الأرض هو **أن الجمال هو الحقيقة المطلقة**، بل إن الجمال والحقيقة مستغرقان في مقولة واحدة استغراق المحمول في الموضوع، بل الاتحاد الهارموني بين الفكر والفن، وعلى الرغم مما قلناه، وما قاله غيرنا فإن كل قراءة تبقى مشروعة إن وجدت إلى هذه الرسوم والحفريات ملتمساً أو طريقاً.

في حين نقف عند مطوّلة الشاعر العربي أبي ريشة وهو منبهرٌ من اللحظة الأولى إلى آخر لحظات الكتابة بالمعبد الهندوسي، فما وجدناه متكلماً عن المعبد كعملٍ فني له تاريخه وخصائصه التي أراد صانعوه أن يزجوا ـ من خلاله ـ رسالةً تتجاوز زمانهم إلى الجنس البشري القادم بعدهم، ورغم إجهاده لشاعريته في محاولةٍ منه للوصول إلى مفهوم الخلود، إلا أنه لم يتوصل، فمفهوم الخلود في خلفيته مفهومٌ توحيدي مختلفٌ عن مفهوم الخلود عند فلاسفة القرن التاسع عشر، لكنه أشار إليه بشكلٍ مباشر كمفهوم في الأدب والأشكال مسبق التهيكل، وذلك لوقوعه تحت تأثير الرؤية البصرية، ووقوعه تحت الاستلاب والاندهاش الذين يحصلان لضعيفٍ أمام كبير، وهذا ما حال بينه وبين الرؤيا الفنية التاريخية، ونعني بذلك قدرة هذا الفن الرخامي على تشخيص عصره، ونقله رسالته إلى عوالمنا، وكأن عمر أبا ريشة في النصف الثاني من القرن العشرين هو **البحتري** ت 284 هـ في القرن الهجري الثالث عندما وصل إيوان **كسرى**، فاستغرق نفسه بالوصف الشعري ووصف الشاعر **البدوي** بلغته الصحراوية لهيكلٍ حضاريٍ فارسي كان يمكن **للبحتري** أن يقرأ فيه رسالته الفنية والسياسية :

حضرت رحلي الهموم فوجهـ
ـت إلى أبيض المدائن عنسي
أتسلى عن الحظوظ وآسى
لمحلٍ من آل ساسان درس
حللٌ لم تكن كأطلال سعدى
في قفارٍ من البسابس ملس
لو تراه علمت أن الليالي
جعلت فيه مأتماً بعد عرس
يغتلي فيهم ارتيابي
حتى تتقراهم يداي بلمس (15)

فالعالم الذي يشخصه الإيوان الفارسي قابله البحتري ببراعةٍ عربيةٍ في هندسة الكلمات، من دون أن يقوى على تبليغ رسالة عبر القصيدة، ويبدو أن الشاعر العربي في القرون الهجرية الأولى كان مأخوذاً إما بالإرث الصحراوي (الخيمة ـ الخيل ـ السراب ـ المرأة.....) وإما بالإرث الذي أسسته دولة الخلافة الراشدية والأموية

والعباسية، وفي كلا الحالين الشاعر مستلبٌ غير ناقد وبالتالي فالقصيدة **تابعةٌ** غير **رائدة**.

وهذا ما جعل أبا ريشة ينظم قصيدةً كلاسيكية في مواجهة معبد تاريخي هندوسي، وهنا نشخص عند العرب عقليةً في الشعر مؤداها: أن لحظة الانبهار بالكبريات من التاريخ والمواقف والأشخاص تلازمها خوالد الشكل، لكن خوالد الشكل لا تنتزع من السلطان الممدوح ـ شعراً ـ وجودها الأهم، إنما تبقى أهمية القصيدة في قدرتها على أن تكون لاحقاً بموضوعها أو مناسبةً له.

فقد نظم بدر شاكر **السيّاب** في مدينة بور سعيد وهي تقاوم العدوان الثلاثي عام 1956 قصيدةً كلاسيكية رغم أنه من رواد الحداثة ومؤسسيها والداعين إليها، وعلى الأخص في الطور الأول من عمر القصيدة الحديثة، حيث كان العراقيون السيّاب ـ نازك الملائكة ـ عبد الوهاب البياتي- قد أسسوا للانعتاق من القصيدة الاتباعية بقصيدة التفعيلة، يقول **السيّاب**:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا

منك الضحايا وإن كانوا ضحايانا

نحن الذين اقتلعنا من أسافلها

لاتاً وعزى وأعليناه إنسانا

حييت بور سعيد من مسيل دمٍ

لولا افتداءٌ لما نعليه ما هانا

عاناك في الليل داجٍ من جحافلها

نوراً من الله أعماها ونيرانا

ما عاد ليلٌ قد استخفى بأقنعةٍ

من أوجه الناس لولا أنت عريانا. (16)

والموقف نفسه عند الشاعر **أحمد شوقي** عندما زار الأندلس (إسبانيا اليوم) وقارب الآثار العربية فيها مثلت أمامه صورتان: صورة التاريخ العربي المجيد في الأندلس، وصورة البحتري وهو أمام إيوان كسرى، وكلا الصورتين جعلت شوقياً منبهراً هو الآخر مندهشاً بآثار العرب في إسبانيا، فانصرف بالشعر عن الآثار ورسالتها الجمالية والتاريخية إلى السلطة **الأموية** التي دفعت بجيوشها إلى غزو الجزيرة بحثاً عن موارد للدولة تحت غطاء أيديولوجي وهو تعميم الإسلام، ومن هنا نطق شوقي قائلاً:

وعظ البحتري إيوان كسرى

وشفتني القصور من عبد شمس

والفارق ـــ كلما قاربناه بين الشعر الأنجلوسكسوني والشعر العربي ـ يزداد نمواً باتجاهٍ واحد، هو أن الشعر العربي ذو رسالة صامتة، بل رسالة مسبقة الإعداد والقراءة لا تختلف فردياً بين البحتري في القرن الهجري الثالث وبين شوقي في القرن العشرين، وقد كرر عمر أبو ريشة صورة الشاعرين: العباسي والإحيائي في حين أعلن كيتس الإنجليزي من خلال أنشودته عن حراك التاريخ وقدرة الشاعر على تحريكه، رغم إيمانه بمرجعية الطورين: اليوناني والروماني، إلا أن الذهنية الأنجلوسكسونية وهي تعيش الاعتراف بالمرجعيات لا تلبث أن تعيش قلقاً تجاهها، فتنقلب عليها لتؤسس مرجعيتها **هي** ولاسيّما على المستوى الفردي.

أنشودة إلى "فاز" (أيقونة) يوناني (17)

I

مازلت عروساً لم يغتصبها السكون
طفلة تبناها الهدوء والزمن البطيء
ربة الغابات المؤرخة التي باستطاعتها أن تحكي
حكاية زهراء أكثر عذوبة من "قصيدتنا": أنشودتنا
ما تلك الأسطورة الموشاة بأوراق الشعر تُسكن شكلك
من آلهة البشر، أو كليهما
في واد أو أودية أركاديا؟
من أولئك الآلهة؟ من تلك الصبايا المكرهات؟ "المراهقات"؟
ما هذه المطاردة المحمومة، ما هذا الكفاح للهروب؟
ما تلك المزامير والدفوف؟ ما هذه النشوة الجامحة؟

II

الأنغام المسموعة عذبه، لكن تلك غير المسموعة
أكثر عذوبه، ومن هنا، فلتستمر المزامير بالعزف،
ليس لحسية الأذن، وإنما إلى الأكثر تحبباً
التي تعزف إلى مغناة الروح بلا لحن
وأنت أيها الشاب تحت الأشجار لا تستطيع مغادرة
أغنيتك، لن تكون تلك الأشجار عارية
أيها العاشق الجريء لن يكون بمفردك أن تقبل
- رغم أنك قريب من هدفك ـ مع هذا لا تحزن
تلك الصبية لن تذوي، رغم أنك لن تنال مرادك،
سوف تعشق للأبد وسوف تكون جميلاً للأبد

III

آه ... أيتها الأغصان السعيدة السعيدة لن ترمي
أوراقك، ولن تقولي وداعاً للربيع
وأنت يا أيُها العازف السعيد غير المجهد "المرهق"
للأبد تعزف أغانيك وللأبد جديدك
حب أكثر سعادة، أكثر سعادة، أكثر سعادة
وللأبد دافئة، وللأبد يُستمع بها
للأبد لاهثاً، وللأبد شاباً
العواطف البشرية كلها ... تلك
تترك القلب محزوناً ومتخماً،
جبهة محمومة ولسان جاف ظمآن

IV

أنت أيُها الشكل "الأثيني" موقف جميل مزخرف
من رجال رخاميين "محفورين على الرخام" وصبايا مرهقة
بأغصان غابات وأعشاب عذراء "بكر"
أنت أيُها الشكل الصامت تعذّبنا بأفكارنا
كما تفعل الأبدية: أنت رعوية باردة
وعندما يأتي الدهر وهذه الأجيال تحتفي بالدهر ستبقين وسط محنتنا
صديقة للإنسان تقولين له:
"الجمال هو الحقيقة، الحقيقة هي الجمال ـ هذا كل شيء
أنت تعلمينه على الأرض، وكل ما أنت بحاجة لأن علمه".

كاجوراء

*معبد كاجوارو في الهند. أروع ما شاهده الشاعر؛ لقد مثّل الإنسان في شتى مجاليه.

مـــن منكمـــا وهـــب الأمـــان
لأخيـــه، أنـــت أم الزمـــان
شـقيتْ علـى أعتابـك الغـارات
وانتحـــــرت هــــوان
وتمزقـــت أملاكهـــا تاجـــاً
وفضّـــــــت صـــــولجان
وبقيــت وحــدك فــوق هــذا
الصـــخر وقفـــة عنفـــوان!
يـــاهيكلاً نثـــر الفتـــون
ورنّـــح الـــدنيا افتتـــان
وثـــب الخيـــال إلى لقـــاك
وردٌ وثبتـــــه العيـــــان
وتكلمـتْ أحجـارك الصـماء
مشـــــرقة البيــــــان!
وتلفتـــتْ منهـــا الـــدُّمى
بـــين افـــتراق واقـــتران
نَضَـت الوقـــارَ عـــن الحيـــاة
فمـــا اســـتقرَّ لـــه مكـــان!
عـــينيَّ؛ مـــا تتـــأملان
وأي دنيـــا تجلـــوان

مســـح الـــذهولُ عليكمـــا
يَـــدَه، فمـــا تتحـــولان
كـــم دميـــةٍ، ذلَّ الرخـــامُ
علـــى انتفاضـــتها وهـــان
طلبـــتْ فـــأعطى، واشـــرأبّتْ
فـــانحنى، وقســـتْ فـــلان!
وتكـــاد تنقـــل ظلَّهـــا
وتســـير مطلقـــة العنـــان!!

***

هـــذان نضـــوا صـــبوةٍ
مجنونـــــةٍ يتعانقـــــان
وعلـــى ارتخـــاء الســـاعد
الريّـــان تخفـــق خصـــلتان
شـــفةٌ علـــى شـــفةٍ تفـــتّح
برعمــــاً، وتلــــفُّ بــــان!
وإلى جوارهمـــــا تثنّـــــتْ
ســـروةٌ، بـــل ســـروتان
غابـــتْ خصـــراً فأجفـــلَ
واســـتدار الناهـــدان
وفتـــىً بهـــمُّ بقبلـــة
ويكـــاد يقطفهـــا حنـــان
قطـــع الحيـــاء بهـــا الســـبيل
فمـــا اســـتعان، ولا أعـــان
تمضـــي الليـــالي، وهـــو مـــن
نعمائهـــا قـــاصٍ ودانٍ!!

وبنات لذات مطرَّحة
عناقاً واحتضاناً
وأكف "شيفا" شتان،
على حواشيها اللدان
حيران! من أي الكنوز
يلمُّ حبات الجمان!
وتلوح إحداهن ذاهلة
مروَّعة الجنان
ظمئت، وأخطأها الرُّوى
فكأنَّ زهوتها أهان
وكأنها شعرت بنهديها
أرادا يشردان
فلها على طوقيهما
كفَّان، لا تتزحزحان!
ومراهقٍ مستسلمٍ
لقياد غانية عَوان
ردُّ الربيع لها فرقَّت
طلعة، وزهت ليَّان
أهوت عليه فاكتسى
بالياسمين الخيزران
وتمهَّلت لاوهجُها
فانٍ، ولا الينبوع فان
وحيالها، ثنتان، من
أترابها منسيتان
زُمَّتْ شفاهُهما على
معسول ما تتساقيان

وسهت جفونهما على
أطياف ما تشتهيان
لولا خلاخيل الكعوب
لقيل: عانيةٌ وعان
ونديُّ كهانٍ تضوَّعَ
في مجامره الدخان
وصنوجه، وكؤوسه
طافت بها زُمَرُ القيان
يرقصْنَ في إغرائهن
وكلُّ قدٍّ أفعوان
وأمامهنَّ بقيَّةٌ
من كاهن! خسر الرهان!
لو همَّ، خثَّت أضلعٌ
منه وصكَّتْ ركبتان
ركعتْ وراء وساده
إحدى صباياه الحسان
وتجمَّعت! فانهلَّ نسرينٌ
وأورق أقحوان!
فشفاه ما اعتصرت أنامله
وما اعتصر اللسان!

***

وغويةٍ ظمأى، تفنَّنَ
في رضاها ظامئان
هاما بما اقتسما، فكلٌّ
عند مورده استكان

هذا، مطاويها استطاب
وذا، نوافرها استلان
ومعَربِد، في رعشةٍ،
محمومةٍ، فصد الدنان!
أغفى، وللإعياء في
جفنيه توءمُ دمعتان
وأنامِلٌ عشرٌ على
كتفيه دامية البنان!!

***

وصبية، ممشوقةٍ
هي والغواية توأمان

***

يهفو القميصُ لِمسٌ خصريه
وتأبى الحلمتان
شمختْ، وفوق مساحب
الأردان، أضلاع حَوَان
وفتاة خدرٍ، لم تلامس
عقد مئزرها يدان
وقفت! وجفناها بأذ
يال الشموس معلقان!
قالت... وقال الوعدُ
للأحلام، ما آن الأوان

***

كاجراو، هل من حرمة
لك عند رائيها تصان!!

كم زائرٍ أدمى فؤادك
ما أسرٌ، وما أبان
أخفى الرضى، وتظاهرت
بالسخط عيناه اللتان
تتحريان، وتنهلان،
وتسكران، وتحلمان!
مزّقتَ أقنعة الحياة
وما عليها من دهان
وجلوتها في عُريها
فترفعت بعد امتهان

***

كاجراو! عفوك، ليس لي
مني على حلمي ائتمان
أولى، فأولى، أن تموتَ
طيوفه خَلفَ الجفان
لا تسألنّ! فلن أجيبَ
وظُنٌ بي ما أنت ظان!
أنا مثل غيري.. لا يُرى
لي من كوى سجني كيان
أنا مطمئنٌ بالقناع
ورافلٌ بالطيلسان
أزِفَ الفراقُ فلن تمدٌ
إلى رتاجك راحتان!
كاجراو!! لولا العجز
والحرمان، ما كان الجبان!!

□□

مسافات متقلّصة

❑ د. صلاح صالح

أولاً – موقفان من (علوم الأولين).

أفترض أن المسائل النظرية المتّصلة بثقافات الشعوب والأمم التي تتبادل التأثير قد جرى بحثها على نطاق يناسب القسط الأوفر من الأعمال التي استنبتت الحاجة إلى التخويض العلمي في قضاياها المشتركة، على أصعدة عديدة، كالموضوع المعالَج الواحد، وطرائق المعالجة المتشابهة، والرسائل المبثوثة، وصولاً إلى إنتاج المعنى الواحد، وجميع ما يقع – أو يتغلغل – في ثنايا المتشابه والمتخالف على حدّ سواء. داخل الإطار الفضفاض لما أطلق عليه تسمية (الأدب المقارن) بما يتجاوز جعل المقارنة مجرّد وسيلة من وسائل الاستضاءة المعرفية المتبادلة، بين الأعمال الخاضعة لإجراءات المقارنة، بقصد توسيع آفاق البحث، وتضمينها ما هو أخطر، وأكثر أهمية من مجرد الوقوف على نقاط التشابه والاختلاف بين عملين يشكل كل منهما علامة واسمة في سياقه التاريخي المرتهن بالمجموعة اللغوية التي ينتمي إليها، كـ (البخلاء) في تراثنا العربي، ومسرحية (البخيل) لموليير في آداب اللغة الفرنسية، و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، و(الكوميديا الإلهية) لدانتي أليجيري، في تاريخ الآداب المنتجة باللغة اللاتينية. والمقصود بالأخطر: قضايا الفقه والعقائد، والعادات، والأديان، والسمات الكبرى لما يُدعى بالعقل الجمعي لهذه المجموعة البشرية أو تلك، في حال الإقرار بوجود (عقل جمعي).

المؤكّد أن مثل هذا الامتداد، ومثل هذا التشميل يقعان في مرمى الطموح الذي ينوء الجهد الفردي بالرنوّ إليه، ولكن، لا بدّ من بداية ما، حتى لو تمثّلت بمجرّد نوايا الرنوّ الذي اختطتّه الثقافة العربية القديمة متمثّلة بالحديث النبوي: (اطلبوا العلم ولو في الصين) وعلى الرغم من شيوع هذا الحديث إلى أقصى حدود الشيوع، فإنه يستدعي تأمّلاً خاصّاً في سياق ما ننتويه في هذه المادّة، فالأساس في هذا الحديث الموجز للغاية هو إطلاق دلالة الطلب، وإطلاق دلالة العلم على حد سواء، إذ ينفتح الطلب باتّجاه إعمال مبدأ الترحال والسفر في سبيل العلم مهما بعدت المسافة، ومهما عزّ المنال، وبدا المقصد مستعصياً على التلبية، بوسائل تلك الأزمان، كالصين في

الحديث المشار إليه. وينفتح العلم باتجاه مختلف العلوم، بما يؤكد تجاوز قصر العلوم على ما يسمى بالعلوم الدينية، فالواضح البيّن في هذا الصدد أن العلوم المقصودة بالطلب لم تكن علوماً دينية على الإطلاق، لأن من غير المقبول طلب علوم الدين الإسلامي بعيداً عن إقليم الحجاز، وإشعاعاته. ويُضاف إلى انفتاح دلالتي الطلب والعلم، أن بلاد الصين كانت معروفة لدى العرب منذ الجاهلية، وكان معروفاً أيضاً أنها بلاد زاخرة بالمعارف والعلوم، مع الإشارة إلى أن لفظة (الصين) في الحديث تعني الدلالة على بعد الشقة، والمسافة القصوى، وضرورة بلوغ منابع العلم مهما تناءت المنابع، ومهما عز الطلب. لكن الأهم من جميع الذي بسطناه هو الموقف الصريح مما دُعي لاحقاً (علوم الأوّلين) أو (علوم الآخرين) إذ لا يدع الحديث مجالاً للشك في ضرورة طلب علوم الأولين، والآخَرين على حد سواء. وإذا كان لدى بعض الفقهاء المتأخرين ما يُقال بشأن ضعف الحديث الناجم عن ضعف الإسناد، وما إلى ذلك مما هو مبحوث في علوم الفقه والحديث، فالأساس هو اتّساقه مع المجرى العام للذهنية التي حكمت بزوغ الدعوة الإسلامية، وسيرورتها الأولى، بالإضافة إلى تدعيم الحديث بما يصعب حصره من الأقوال والأفعال الداعية إلى طلب العلم، بإطلاق الدلالتين، كما أشرنا قبلاً، ومن ذلك (تمثيلاً لا حصراً) ما قاله عليّ: (اطلبوا العلم ولو لم يكن لله، فإنه سيصير لله).

ثانياً – نحو بلاد الصين.

لم تكن الجزيرة العربية خلال الفترة التي سبقت ظهور الإسلام في معزل عن العالم الكبير الممتدّ في الاتجاهات قاطبة، رغم مختلف الظروف الموضوعية التي تنشئ الانعزال، وترسّخه، وخصوصاً من الناحية الجغرافية التي تجعل شبه الجزيرة العربية جزيرة مضاعفة، فهي جزيرة وسط المياه، وهي أيضاً جزيرة وسط محيطات الرمال والعجاج. وفي موسوعة د. جواد علي (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) ما يكفي من الأدلة على وجود اتصالات وثيقة بين العرب وأرجاء العالم القديم، بصور مباشرة، وغير مباشرة، عبر الأقاليم الوسيطة اللصيقة كالشام، التي كانت بوابة الجزيرة باتجاه بيزنطة وبقية أوربا ومصر، والعراق بوابتها الأخرى باتجاه فارس، والشساعة الآسيوية الهائلة، واليمن بوابتها الجنوبية باتجاه الحبشة وبقية أفريقيا. وبعد موجة الفتح الأولى في زمن الخليفة الثاني أي (فتح الشام والعراق وفارس ومصر) بدأ الاتصال بالعوالم البعيدة عن العوالم اللصيقة يأخذ صيغاً شتى، خضع بعضها لما يشبه العمل الممنهج المنظم، وخصوصاً بعد الاستقرار الذي تلا موجة الفتح الثانية التي بلغت ذروتها في زمن الوليد بن عبد الملك حسبما يذكر التاريخ.

بُنيت الكوفة على ظاهر الفرات عام 15ـ للهجرة، وتلاها بناء البصرة بعد عامين، وصارت البصرة ثغراً بحرياً يصل الدولة العربية الإسلامية بمختلف أقاليم آسيا، وصولاً إلى أقصى ما كان يمكن الوصول إليه، والفرق بين المدينتين أن البصرة كانت موقعاً قائماً مستعملاً للسفر والإبحار، واستقبال السفن التجارية، قبل بنائها مدينة كبيرة كان – وما يزال – لها شأنها الكبير في مجالات شتى، وكانت البصرة دوماً ملأى بغير العرب، وخصوصاً الهنود، وعبر البصرة استعرف العرب عوالم آسيوية شتى، تجاوزت بلاد فارس، وتجاوزت الدور الحاسم الذي لعبه الفرس بوصفهم وسيطاً انتقلت عبره ثقافات العالمين الهندي والصيني، وتعدّته إلى الأخذ المباشر عن الهنود والصينيين، عبر مراحل

مديدة، ومتباعدة، بحسب الظروف، إذ يذكر تاريخ العلوم عند العرب، أنّ العرب أخذوا علوم الحساب والفلك عن الهنود مباشرة، أي من غير مرور بالوسيط الفارسي. وأخذوا عن الصينيين صناعة الورق زمن المأمون، وبلغ من المعرفة العربية الوثيقة بعلوم الهنود، وعاداتهم، ودياناتهم أن أبا الريحان البيروني (الفلكي، والرياضي، ومؤسس علم الصيدلة) ألّف كتاباً شاملاً يشي عنوانه باستيعاب العلوم الهندية الكبرى، وتناولها من وجهة نظر نقدية صارمة: (ما للهند من مقولة، مقبولة في العقل أو مرذولة) ولا يعني ما نذكره الآن بشأن الاتصال المباشر بين العرب والعالمين الهندي والصيني، تجاوزاً للدور الانتقالي الذي لعبه الفرس، وشكّل صلات للوصل بين العالم العربي من جهة وعوالم آسيا القصية من جهة أخرى، حيث يشكّل كتاب (كليلة ودمنة) الذي ترجمه إلى العربية، وأنشأ معظم فصوله ابن المقفع، دليلاً ساطعاً على الكيفيات التي شكلتها الحلقة الثقافية الفارسية - بوصفها حلقة وسيطة – مارست دور الوصل المشار إليه، فالكتاب مؤلف بالأصل باللغة السنسكريتية (الهندية القديمة) ويتحدث ابن المقفع في باب مقدمة الكتاب عن قصة تأليف الكتاب الهندي الذي كان يقع في خمسة فصول (فصول الحكمة الخمسة) وكان فخر الثقافة الهندية آنذاك، وكانت قراءته مقصورة على أولاد الملوك، والنبلاء المرشحين لتولّي الحكم، وإدراة البلاد، ولذلك عُدّ كتاباً سرّياً، وجُعل تداوله محظوراً كما لو كان يحتوي أسراراً علمية خطيرة، ولذلك وضعوه داخل خزانة محكمة الإغلاق، ووضعت الخزانة داخل أحد السجون، إمعاناً في شدة الحجب والسرية القصوى، وحين انتقل خبر الكتاب إلى بلاد الفرس ذهب أحد الوزراء الفرس المثقفين إلى بلاد الهند بهيئة تاجر، وحين تأكد من المكان الذي أُخفي فيه الكتاب، تدبّر أمر جريمة صغيرة يعاقب عليها القانون الهندي بالسجن خمس سنوات، كانت كافية للتسلل إلى موقع الكتاب ونسخه على ضوء شمعة شحيحة، عن اللغة التي لم يكن يعرف منها حرفاً واحداً، لكن السنوات الخمس كانت كافية للانتهاء من نسخ الكتاب، وكافية لتعلم السنسكريتية على حد سواء، وبعد عودته بنسخة الكتاب إلى بلاده، ترجمه إلى الفارسية، ثم جاء ابن المقفع وترجمه (أو بالحري أكمل تأليفه، أو ألّفه من جديد) إلى العربية، وما يؤكّد الذهاب إلى أن ابن المقفع لم يكتف بالترجمة عن الكتاب الذي كان في أصله الهندي مؤلفاً من خمسة فصول، وخرج بين أيدي ابن المقفع بثمانية وعشرين فصلاً.

ثالثاً – توقف الفتح العربي على تخوم الصين.

تضافر غير ظرف موضوعي لتوقّف الفتح العربي الإسلامي عند الأطراف الشمالية الغربية لبلاد الصين، ويهمّ هذه المادة من تلك الظروف أمران: يتمثل الأول في شساعة الأمداء الصحراوية ذات التباين الشديد بين الليل المصّقع والنهار القائظ، من جانب، والتباين الموازي بين مناخي الصيف والشتاء من جانب آخر، بالترافق مع نقص الوجود البشري إلى حدود الندرة في تلك الأصقاع التي ترتمي في ما سماه العرب (ما وراء النهر) وكأن القادة الميدانيين للفتح وجدوا من غير المناسب أن يضمّوا المزيد من الصحارى الخاوية إلى صحارى نجد والحجاز، وسواها من الصحارى الأخرى التي اجتاحتها الموجة الثانية للفتح.

ويتّخذ الأمر الثاني ما يشبه الفرضية، او الاستنتاج المستقى من سيرورة الحدث التاريخي على الصعيدين العام والخاص، والمتسق مع طبيعة تلك المرحلة، وأقصد به نفاد الطاقة البشرية العربية، ومحدودية قدرتها على الانتشار ضمن مساحات تضمن لها فرضَ طابعها، أو دمغتها الخاصة، وربما هيمنتها، في الإطار الثقافي على الأقل، بوصفه إطاراً لما نحاول معالجته.

حكم العرب في المرحلة الأموية أمماً وشعوباً تتكلم ألسنة عديدة، وأنتجت بتلك الألسنة ثقافات عديدة شتى بطبيعة الحال، ولم يكن بالمستطاع وفق تلك الظروف، إدارة تلك الشساعة بغير العرب، وبغير اللجوء إلى ما يشبه فرض اللغة العربية بوصفها لغة العبادة، وبوصفها أيضاً اللغة الرسمية للدولة الفتية، على حد سواء. ولذلك، احتاج الأمويون إلى الاستعانة بعرب الجزيرة العربية قاطبة، للتمكن من إدارة تلك الأمبراطورية الممتدة من حدود الصين إلى جنوب أوربا والأندلس، ونهايات صحارى أفريقيا الشمالية، وامتدّت الاستعانة إلى العرب الذين التزموا خصومة الأمويين على المستويين السياسي/ المذهبي، والقبلي. وكان الأنسب للطرفين: الأمويين وخصومهم، أن يوجد الخصوم في الأقاليم البعيدة القصية عن مركز الدولة في دمشق، لإبعاد خطر الخصوم عن المركز من وجهة النظر الأموية، والابتعاد بالقدر المستطاع عن الظلم والقمع اللذين أوقعتهما السلطة الأموية بمعارضيها، وخصومها، من وجهة نظر الخصوم، بحسب ما يراه الباحث هادي العلوي(1).

المبسوط في التاريخ المدرسي وجود عدد من الأسباب التي نهضت أساساً لقيام الخليفة الرابع (علي) بنقل عاصمة الدولة من الحجاز إلى الكوفة في العراق، وأبرز تلك الأسباب خلوّ نجد والحجاز، والأقاليم الجنوبية للجزيرة العربية خلواً شبه كامل من الكثافة السكانية التي تمركزت في أقاليم الفتح وخصوصاً (الشام والعراق) وفي ذروة الموجة الثانية من الفتوحات زمن (عبد الملك والوليد) استُكمل النزوح من الجزيرة العربية باتجاه الأقاليم الجديدة، بما فيها الأقاليم ذات البعد الشديد عن المركز، كالأقاليم الصينية الشمالية الغربية، وما يجاورها، إلى درجة يصح معها الذهاب إلى أن الجزيرة العربية في أواسط العهد الأموي أصبحت خالية خلواً كاملاً من أبنائها المبعثرين في تلك الشساعة التي تشكلت منها واحدة من أكبر الأمبراطوريات التي عرفها تاريخ البشرية، إن لم تكن أكبرها، من ناحية المساحة الجغرافية المتصلة فيما بينها اتصالاً مباشراً، بحيث يمكن الافتراض بأن نفاد الطاقة البشرية للعرب، الطاقة اللازمة للسيطرة على مساحات إضافية ربما كان عاملاً حاسماً وراء توقّف الفتوحات عند حدود الصين، من غير إسقاط دور العوامل الحاسمة الأخرى بطبيعة الحال.

رابعاً – الاتصال الثقافي.

ربما بدا البحث في الاتصال الثقافي المباشر بين العرب والصينيين بحثاً من غير جدوى، في ظلّ الإقرار بأن الأفكار الكبرى، والملامح الثقافية تنتقل من ثقافة إلى أخرى من غير أن تقف الحواجز اللغوية، والجغرافية حائلاً يمنع العبور (والاجتياح أحياناً) وهذا ما حدث عبر مختلف مراحل التاريخ في سياق انتشار الأفكار الدينية، وتجذرها لدى مجموعات بشرية متباينة ثقافياً ولغوياً، ومتباعدة تباعداً كبيراً من الناحية الجغرافية، بحيث تحول الجغرافيا دون حدوث التماس المباشر بين الشعوب، كانتشار الإسلام في الأرخبيل الأندنوسي، ووصول الدعوة المسيحية

إلى مختلف أمم أوربا ذات اللغات المختلفة، وقدرة البوذيّة ذات المنشأ الهندي على اجتياح الصين، وبقاع شرق آسيا، وجنوبها، بحيث يمكن تشبيه آلية هذا الانتقال بآلية انتقال الكهرباء عبر عدد من الموادّ الناقلة، حتى لو كانت ذات تركيب كيميائي/ معدني مختلف كالنحاس، والحديد، والماء.

ومع ذلك، فمن الأيسر لأي بحث أن يسلك السبل التي أدّت في زمن مضى إلى حدوث تواصلات واحتكاكات مباشرة، بين الجماعات اللغوية/ الثقافية المتخالفة، فقد كان الوصول الأول للعرب إلى شواطئ بحر الصين الجنوبي وصولاً عبر الطرق البرّية التي سلكتها قبائل، وشخصيات عربية، نفت نفسها، مثلما نفتها السلطة الأموية إلى أقاصي الأمبراطورية العربية الإسلامية في تلك الآناء، وعبر مرور الزمن الذي أنتج التبرّم بالبقاء ضمن نطاق القحط الصحراوي القائم على التخوم الشمالية الغربية لبلاد الصين، وبالتضافر مع الرغبة بتحسين الأحوال المعيشية، والرغبة في استكشاف العوالم الداخلية للصين الشاسعة، سلكت تلك المجموعات مسالك الأنهار الصينية الكبرى التي تنبع من الأقاصي الغربية وتتجه شرقاً لتصب في بحر الصين، حيث حظيت مدينة كانتون على مصب الـ (يانغ تسي) باستقرار الجالية العربية الأولى التي وصلت إلى هناك برّاً قبل وصول التجّار العرب الذين سلكوا الطرق البحرية إلى المكان نفسه بزمن طويل يُقاس بمئات السنوات(2).

يصعب الذهاب إلى أن استقرار الجاليات العربية في كانتون وسواها من مدن الصين قد أحدث تأثيرات حاسمة في المحيط الصيني الشاسع، ولكن، يصعب أيضاً أن تنفي عنه أي تأثير، على طريقة إلقاء حجر صغير في بحيرة عظيمة، حين يرسب الحجر ويستقر في الأعماق بعد أن يكون قد أحدث بعض التموّجات السطحية العابرة، غير أن المهم بحسب ما ذهب إليه شمس التبريزي (صاحب المثال) أن البحيرة لا يمكن أن تظل ذاتها بعد أن التقمت ذلك الحجر الصغير.

خامساً – العالم القديم والدوائر الثقافية الكبرى.

على الرغم من ضعف وسائل الاتصال بين مراكز البؤر الثقافية الكبرى في العالم القديم فقد كان الاتصال قائماً بصيغته الحيوية التي تجعل التأثيرات المتبادلة حقيقة قارّة، حتى لو لم يعترف بهذه الحقيقة من يدّعي لنفسه معجزة البدء من ذاته، ومن ذاته فقط، على طريقة المركزية الأوربية التي رأت إنجازاتها قاطبة تبدأ من أثينا القديمة، ومنها فقط. والمعروف أن البحوث الحديثة في شتى الميادين أثبتت أن (لا شيء يولد من لا شيء) بحسب تعبير الأغنية الفرنسية الشائعة بصوت إيديث بياف. فالأصول التي انبثقت منها ما يُدعى بـ (المعجزة الإغريقية) هي أصول فرعونية وسورية ورافدية تضافرت ظروف عديدة لانصباب هذه الروافد في بؤرة واحدة هي أثينا، وهذه هي المادة المعرفية الضخمة التي بحثها الأمريكي مارتن برنال في كتابه (أثينا السوداء) الذي صدر في ثلاثة مجلدات، على أن يتبعها مجلد رابع متمحور حول حلّ لغز (أبي الهول). والمعروف أيضاً أن النظام التعليمي ما قبل الجامعي في أوربا مازال يعلم الطلبة أن كل شيء أوربي ابتدأ من أثينا. ومازال نظامنا التعليمي في معظم البلدان العربية يكرر ما يقوله التعليم الأوربي متجاهلاً جميع ذلك المنجز العظيم الذي انتقل عبر صيغ ووسائل شتى إلى أثينا من مصر، وسوريا، والرافدين، وفارس، والهند، والصين أيضاً. مع الإشارة إلى أن ما نسوقه في

هذا الصدد لا يعني نكران التأثير اليوناني الذي نشأ بفضل ترجمة التراث اليوناني إلى العربية، ولا يجوز نكران وجود هذا التأثير في "العقل العربي بوصفه حقيقة تاريخية، لا نستطيع إنكارها. ويجب في الوقت نفسه ألا نخجل منها، أو نعتذر عنها"(3).

رغم انخراط هذا المقبوس في سياق مغاير قليلاً لما نبحثه، فالأنسب أن يُشار إلى أن واقع التأثيرات اليونانية خلال قرني الذروة الحضارية العربية (الثالث والرابع الهجريين) يشبه آلية تصدير المواد الخام، أي المنطلقات والأسس المصرية والسورية، والرافدية، إلى أثينا التي عالجتها، أو أخرجتها إخراجاً جديداً، أو أعادت تصنيعها، لتعود إلى مصدرها الأساس، كالحديد الذي يذهب حطاماً ويعود سلاحاً، وآلات مختلفة، أو القطن الذي يذهب ندفاً ويعود نسيجاً وملابس. مع الاعتراف بأن مسألة التأثيرات المتبادلة في الثقافة أكثر تعقيداً وتراكباً من تبسيطها عبر التشبيه الآنف.

كانت المعارك والاجتياحات العسكرية هي السبيل الأبرز لتبادل الكثير من التأثيرات، والسبيل الأبرز للتعلّم بمعناه المباشر، معناه الذي يتجاوز أخذ العبر والدروس الأخلاقية، والمواعظ، وخصوصاً ما تعلّق بمسائل السلع المادية، والتقنيات، ويتساوى في التعلّم الطرفان المتحاربان، المنتصر والمهزوم على حد سواء. لقد بلغ الغزو الفارسي كامل شبه جزيرة المورة (اليونان) وبلغت غزوة الإسكندر ممرّ خيبر، وجاوزته إلى أعماق الهند، وبلغ العرب قلب أفريقيا، وأوربا، وتخوم الصين. وفي أثناء ذلك جميعه كان هناك طريق الحرير، وسواه من وسائل السفارات والبعثات المتبادلة، والرحلات الاستكشافية التي تمثلها رحلتا ابن فضلان، وماركو بولو من موقعين مختلفين، وصوب جهتين مختلفتين أنموذجين للاقتداء. وبلغ النجاح التجاري العربي عبر البحر ذروته خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، ذلك النجاح الذي وجد تجليه الثقافي الأجمل في سرد رحلات السندباد البحري، ومغامراته المتألقة في (ألف ليلة وليلة) وهذا ما نسوقه على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال، فمثلما شكّل كتاب (كليلة ودمنة) مثالاً حياً على الثقافة العابرة للحواجز اللغوية والقومية، شكل كتاب (ألف ليلة وليلة) بصيغة تأليفه الملغزة إلى اليوم مثالاً رائعاً على النتائج التي ينشئها تمازج الثقافات، وتأثيراتها المتبادلة، وانصباب شعيباتها، وجداولها، وروافدها الكبرى في بورة واحدة هي الثقافة العربية التي كانت من خلال تأليف (ألف ليلة وليلة) وما زالت في موقع الذروة، أو قريبة منه، بغض النظر عن اتّجاه الهَوَيان الذي كان قد ابتدأ في مطالع القرن الخامس الهجري.

سادساً – بين أبي تمام و (دو فو).

عاش أبو تمام في تلافيف القرن التاسع الميلادي (188- 231هـ = 810- 853 م) وعاش الشاعر الصيني (دو فو) في القرن الثامن (712- 770) ومن المستبعد إلى أقصى حدود الاستبعاد أن يكون أبو تمام قد اطّلع على قصيدة الشاعر الصيني التي يتشابه مطلعها وجوّها الاحتفالي مع بائية أبي تمام في فتح عمورية وامتداح المعتصم. وإذا كان لا بد من وجود اطلاع ما فالمؤكّد أن أبا تمام هو الذي اطلع لأنه ولد بعد موت الشاعر الصيني بما يزيد على خمسين عاماً، ويتضافر هذا الأمر مع الظرفية العامة التي عاشها أبو تمام، فالمعروف أنه حاز ثقافة رفيعة منوّعة كان لها تجلّيها الرائع في عموم شعره، والأهم أنه مع أبي نواس، وقبلهما بشار بن برد (إلى حدّ ما) قد

أسّسوا ما يمكن أن نسميه عصر الشاعر المتعلم المثقف، ورسّخوا التناسب الطردي بين التحصيل الثقافي المعرفي من جانب، وجودة الشعر من جانب آخر. وما يدعم الاحتمال الضئيل الذي يرجّح اطلاع أبي تمام على الثقافة الصينية بالإضافة إلى ثقافته الثرة المتنوعة المشار إلى رفعة شأنها، أنه تسنم منصباً إدارياً رفيعاً في الدولة هو ديوان (بريد الموصل) الذي يعني بلغة اليوم (إدارة المخابرات العامة)(4).

وفي سياق الترجيح الذي نعتمده في هذه الفقرات يمكن الافتراض بأن العرب الذين استقروا في الصين لم يقطعوا اتصالهم مع مرجعياتهم الثقافية المختلفة، ومراكزهم التي قدموا منها، وخصوصاً بعد نهاية الحكم الأموي المتسبب الأساس في وجودهم هناك. لكن رغم هذه الترجيحات المبسوطة آنفاً، فالأرجح يقع خارجها، يقع في الفكرة الذاهبة إلى أن ظروفاً متشابهة، أو متطابقة، يمكن أن تنتج فنوناً وآداباً متشابهة، مهما تناءت الأمكنة، وانقطعت سبل الاتصال المباشر.

يقع التشابه الأساس بين القصيدتين في انحسار سلطة الدولة، وانحسار هيبتها عن مساحة (ما) صغيرة أو كبيرة من المساحة المشمولة بسلطة الدولة، فالمعروف في مناسبة قصيدة أبي تمام (السيف أصدق إنباء من الكتب) وقوع حوادث اضطهاد ضد العرب المسلمين في مدينة عمورية الواقعة تحت سلطان الروم الذين واصلوا ممارسة الاضطهاد الذي أدى إلى قيام جيش الدولة باستعادة المدينة. وفي الصين التي كانت تقع في أيام (دو فو) تحت سلطان (آل تانغ 618- 907م)(5) حدث تمرّد واسع النطاق ضد الدولة المركزية بقيادة (آن لو – شان) وفي غضون ذلك، أوقع المتمردون مختلف الويلات بعموم أبناء الشعب الصيني، من تعذيب، وتجويع، ونهب، وتهجير، وتشريد، وما يقع في هذا السياق، وكان للشاعر دو فو عناؤه القاسي من هلع التهجير والرحيل والخوف والتشرد، والبؤس، وبعد وصول الأنباء التي تؤكّد استعادة الجيش الأمبراطوري لمنطقتي الـ (هي – نان) و الـ (هي – بي) في الشمال الشرقي للصين، أطلق الشاعر هذه القصيدة بمنزلة صيحة فرح عظيم، بانتصار الدولة، وانتهاء سنوات المحنة التي رزحت على كاهل الصينيين خلال سنوات التمرد التي جاوزت عشرة أعوام(6).

سابعاً – تشابهات مضافرة.

تعدّ مرحلة سلالة تانغ مرحلة الذروة الكلاسيكية للفنون والآداب في التاريخ الصيني العريق، بما في ذلك ذروة الشعر الكلاسيكي، ويُنظر إلى العصر العباسي الأول حتى نهايات القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي بوصفه عصر الذروات الكلاسيكية في تراثنا الثقافي العربي. ومن المصادفات الواقعة في هذا الشأن أن الشاعر (دو فو) تقاسم صدارة الشعر الصيني في عصره مع شاعر آخر هو (لي - بو) وكان لكلّ من الشاعرين مذهبه المفارق للآخر من الناحيتين الثقافية والسلوكية، كان دو فو جاداً معذباً بالمثل الكونفوشيوسي الأعلى، وكان لي – بو تاويّاً عابثاً مستغرقاً بحياة اللهو والشراب، وكان الشاعران صديقين حميمين(7). وبالمقابل تصدّر أبو تمام حركة الشعر العربي في زمنه بما يشبه التقاسم مع البحتري، وكان لكل من الشاعرين مذهبه الشعري المخالف، وكان هذا الاختلاف موضوع كتاب (الموازنة بين الطائيين) للآمدي في تراثنا النقدي القديم، وكان الشاعران صديقين أيضاً، رغم تأخر البحتري قليلاً عن أبي تمام.

ثامناً – المقارنة النصيّة.

إذا استثنينا مطلعي القصيدتين والروح العامّة الشائعة بينهما، فإننا لا نكاد نعثر على تشابهات أخرى، أو تقاطعات أخرى ذات صلة بالمعاني الكبرى والأفكار الدقيقة، بما يعني أن التشابه المرصود يمكن ردّه إلى حالة المصادفة، وامتداح صنيع السيوف، والحسم العسكري، للمعضلات الكبرى، وهي أفكار عامة شائعة في مختلف الثقافات. ولا بدّ من التذكير بأن قصيدة الشاعر الصيني المترجمة عن اللغة الفرنسية تعرّضت للامتهان والانتهاك، الناجمين عن ضرورات القولبة التي تقتضيها عملية الترجمة من لغة إلى أخرى، فإذا ضوعفت المسافة ضوعفت الانتهاكات بواسطة ما يُسمّى بترجمة الترجمة، إذ تُرجمت القصيدة عن الصينية إلى الفرنسية، ومن الفرنسية إلى العربية، ولذلك يقع هذا النص تحت مطرقة الظلم المضاعف، لأنه خضع لترجمة مضاعفة، خلافاً لنص أبي تمام الزاخر بما يزخر به من جمالياته الآسرة التي نشأت أجيال وأجيال على تذوّقها، والاستمتاع الراقي بتأمّلها.

يقول دو فو:

من بوابة السيف تأتي الأخبار:

لقد استعيدت جي – بي

حالاً تسيل الجيوش أمواجاً

مهتاجاً محموماً أدرج القصائد والكتابات،

الفرح يجعلني مجنوناً

ماذا سأفعل إن لم أغنّ

وأشرب حتى الثمالة؟

ربيع أخضر: كم ستكون رائعة

العودة إلى البلاد! (8)

ويقول أبو تمام في بائيته:

السيف أصدق إنباء من الكتب

في حدّه الحدّ بين الجد واللعب

فتحٌ تفتّح أبواب السماء له

وتبرز الأرض في أثوابها القشب

يا يوم وقعة عمورية انصرفتْ

عنك المنى حفّلاً معسولة الحلب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى

يشلّه وسطها صبح من اللهب

ضوء من النار والظلماء عاكفةٌ

وظلمة من دخان في ضحى شحب

وحسن منقلب تبقى عواقبهُ

جاءت بشاشته عن سوء منقلب

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجتْ

جلودهم قبل نضج التين والعنب

خليفة الله جازى الله سعيك عن

جرثومة الدين والإسلام والحسب

الواضح أنّ الفروق بين النصّين أوسع وأعمق من ترجيح وجود تأثير السابق في اللاحق، مع الإشارة إلى أن النصين طويلان، وأن المعيار في اختيار الأبيات من القصيدتين هو وضع اليد على أقصى ما يمكن إيجاده من تشابهات وتقاطعات، وتوافقات، والملاحظ أنها قليلة إلى درجة الندرة، وخصوصاً إذا تذكّرنا أن قصيدة أبي تمام تقع في أكثر من سبعين بيتاً، ونستطيع أن نبرز بعض هذه التوافقات في المطلع الذي حرّضنا على البحث أصلاً في إمكانية وجود التوافقات، ومن

ذلك: تسمية المواقع المستعادة في النصين، (جي – بي) في النص الصيني، و(عمورية) في النص العربي، ومن ذلك أيضاً شيوع الفرح حتى الثمالة والجنون في النص الصيني، وشيوعه في موجودات الطبيعة، وطرائق التبادل بين الليل والنهار، وكأن الحدث في النص العربي يمنح المدينة المفتوحة تقويماً زمنياً جديداً: فالأرض تبرز (في أثوابها القشب) والبشاشة طاغية، وحسن المنقلب باق، والأجمل انبثاق ضياء النهار من اللهب، وانذياح ظلمة الليل من الدخان، بحيث لم يعد ليل المدينة ليلاً طبيعياً يحدث بفعل دوران الأرض حول نفسها، ولم يعد نهارها نهاراً وفق المبدأ المعهود ذاته، بل الليل ليلُ الويل والرعب والدخان، والنهار نهارُ النيران واللهب والفرح العميم. الربيع الأخضر واستعجال العودة إلى الديار في النص الصيني يقابله زرع التين والعنب في أكناف المدينة التي تذهب بعض تفاسير البيت الذي يأتي على ذكر (التين والعنب) أن رهبان المدينة ذكروا في نبوءاتهم أن الذي يفتحها سيزرع حولها التين والعنب. والنص الصيني بكامله يرحب باستعادة سلطة الدولة الأمبراطورية على مختلف الأراضي التي كان التمرد قد سلخها، والنص العربي يختلط فيه تبجيل الخليفة بتبجيل الدولة الممثلة نصّياً في (جرثومة الدين والحسب). ولا يغيب عن ذهن أحد طبيعة الفروق الجوهرية الماثلة في طبيعة كلتي الثقافتين العربية والصينية: الشعرية الصينية النازعة في عمومها نحو التكثيف والترميز، والتلميح العذب، والإيماء، والإيحاء. والشعرية العربية النازعة نحو الإفصاح والبيان، والتصوير الدقيق بالكلمات، وإنشاء مختلف أنساق الإدهاش.

تاسعاً – بين ابن عربي و(كسوان جوي).

لدينا بين الشاعرين فرق زمني يطول إلى ما ينوف على خمسة قرون، إذ عاش الشاعر الصيني في نهاية القرن الثامن الميلادي، وعاش ابن عربي في كنف القرن الثالث عشر الميلادي (1180-1260) ويمكن الافتراض بأن الأسس المعرفية العميقة الشاملة التي أنشأ فوقها ابن عربي فلسفته ورؤاه المبسوطة شعراً ونثراً قد اشتملت معرفة وثيقة بالديانة البوذية، وسواها من ديانات العالم الآسيوي الداني والقاصي على حد سواء، ففي سيرته الذاتية أن المنهاج التعليمي الذي تلقاه تلميذاً في مسقط رأسه الأندلسي (مرسية) تضمن الفلسفات الهندية. ولا يغيب عن ذهن أحد ما يذهب إليه ابن عربي بخصوص وحدة الوجود التي تقتضي وحدة الأديان بواسطة تنوعاتها أية بلغت تلك التنوعات، معبّراً عن هذا المذهب في أبياته الرائعة الشائعة:

لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي

إذا لم يكن ديني إلى دينه داني

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة

فمرعى لغزلان ودير لرهبانِ

وبيت لأوثان وكعبة طائف

وألواح تورات ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنى توجّهت

ركائبه، فالحب ديني وإيماني

ويقتضي التعليق على هذه الأبيات تنبيهاً إلى أن إغفال البوذية باسمها الصريح، لا يعني إخراجاً لها من الخلفية المعرفية التي نشأ في ثناياها هذا النسق الشعري، ولكننا في المثال الذي نبسطه الآن يبدو التقاطع بين آليتي التصوير

الشعري وإنشاء الصورة البيانية تقاطعاً مدهشاً، إلى حدود التطابق، وخصوصاً ما تعلّق بانعكاس القمر الواحد في عدد غير منتهٍ من المرايا بحسب التعبير المشهور لابن عربي: (تعددت المرايا والمشاهد واحد).

يقول كسوان جُوي:

القمر ذاته ينعكس في كل المياه

أقمار المياه ترجع إلى القمر نفسه

الـ (دهار مايا كا) لكل صور بوذا تنفذ في

كينونتي مع الـ (تاثاغاتا) ليست إلا واحداً

(الدهار مايا كا: الجسد الحي، والتاثاغاتا: هو الاسم الغنوصي للبوذا) (9)

ويقول ابن عربي:

فلا تحسبنّ الأقمار خلقاً كثيرة

فجملتها من نيّرٍ متعدّدِ

ربما، يستصعب المتابع إيجاد نسق شعري يبسط مبدأ الوحدة الماثلة في التعدّد أجمل مما نجده لدى ابن عربي، لكن اعتماد الصورة التي اعتمدها الشاعر الصيني البوذي ذاتها، أي صورة انعكاس الواحد في عدد غير منتهٍ من المرايا، وجعل ذلك المنعكس (الواحد) ممثّلاً بالقمر الواحد الذي لا يبصر أهل الأرض أي قمر سواه، هو ما ما يدفعنا إلى التأمّل، ومحاولات البحث عن سبل محتملة للاتصال والتأثر المباشرين. ولكن لا بد من معاودة توكيد الفكرة الذاهبة إلى أن ظروفاً متشابهة تستنبت آداباً متشابهة، والعذابات والأفراح الشخصية المتشابهة يمكنها أن تستنبت صوراً وتعابير أدبية متشابهة، كما في مثالي أبي تمام و(دو فو). أما في مثالي ابن عربي و(كسوان جُوي) فتنتفي الظروف المتشابهة، لكن الأساس قائم في تصوّف كلا الشاعرين، فلابن عربي طريقته، أو مدرسته الخاصة بالتصوّف في تاريخنا الثقافي، والشاعر الصيني هو الأشهر بين الشعراء البوذيين المتصوفين في الآداب الصينية.

الهوامش

(1) العرب في الصين - (مجلة الناقد) - لندن - 1991.

(2) نفسه.

(3) المرايا المقعّرة - د. عبد العزيز حمودة - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ط(1) 2001 ص 314.

(4) ديوان أبي تمام - تحقيق: راجي الأسمر - دار الكتاب العربي - بيروت - ط (1) 1992.

(5) الفراغ والملء - فرانسوا شينغ - ت: عدنان محمد، د. صلاح صالح - وزارة الثقافة - دمشق - ط (1) 2007.

(6) الكتابة الشعرية الصينية - فرانسوا شينغ - ت: عدنان محمد، د. صلاح صالح - المشروع القومي للترجمة - القاهرة - ط (1) 2008. ص 356.

(7) نفسه - ص 356.

(8) نفسه - ص 254.

(9) نفسه - ص 197.

من البحث إلى النقد: تحولات المدرسة الأمريكية في درسها المقارن للأدب

□ أ.د. عبد النبي اصطيف

ربما كان من أهم ما يميز ما بات يُعرف بـ "المدرسة الأمريكية في الدرس المقارن للأدب" عن نظيرتها ومنافستها "المدرسة الفرنسية"، عنايتها بالنقد، الذي لم توله الأخيرة المكانة التي يستحقها، ويتضح ذلك من خلال:

إشارات رينيه ويليك العديدة إلى أهمية النقد في مقالته المشهورة "أزمة الأدب المقارن" التي عُدَّت بياناً لهذه المدرسة يقول ويليك:

"أما البحث الأدبي الحقيقي فلا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي. إذ أن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل. فمجرد القول إن راسين أثّر على فولتير، أو إن هيردر أثّر على غوته يتطلب، حتى يكون ذا معنى، إلماماً بخصائص راسين وفولتير وهيردر وغوته، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية لا تنتهي من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتميزات التي هي نقدية في جوهرها. لم يكتب تاريخ أدبي في السابق بدون اعتماد مبدأ من مبادئ الاختيار وبدون القيام بمحاولة لوصف الخصائص وللتقويم.

ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم نقاد من دون علمهم ولو أنهم نقاد يكتفون بترديد ما قاله غيرهم، وبترديد المعايير المتوارثة عن مكانة الكتّاب وشهرتهم. إذ لا يمكن تحليل العمل الفني، أو وصفه وتقويمه بدون اللجوء إلى المبادئ النقدية مهما بلغ غورها في عالم اللاوعي ومهما بلغ من غموض صياغتها. وقد أحْسَنَ نُورمَن فورستر حين قال في كتيّب لا يزال يحتفظ بفائدته وهو الباحث الأمريكي: إن المؤرخ الأدبي "لابد من أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخاً". فالنظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقق المهمة الأساسية،

ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقويمه أو وصف أيّة مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقويمها(1)

ويكتب أيضاً:

"إن البحث الأدبي هذه الأيام يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس وعلى ماذا يركز. إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار، أو عن المفاهيم والعواطف الدينية والسياسية التي غالباً ما يقال إنها بدائل الدراسة الأدبية. فالكثيرون من أبرز الباحثين في الأدب وخاصة في الأدب المقارن لا يهتمون في الواقع بالأدب على الإطلاق، بل بتاريخ الرأي العام وبأقوال الرحّالة وبالأفكار الشائعة عن الشخصية الوطنية ـــ أي بالتاريخ الثقافي العام ـــ وهم يوسعون مفهوم الدراسة الأدبية توسيعاً يتطابق فيه هذا النوع من الدراسة مع تاريخ الإنسانية كله. لكن البحث الأدبي لن يحرز أي تقدم من الناحية المنهجية إلا إذا قرّر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومنتجاته. ولذا فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبي، وهي مشكلة الإستطيقا الأساسية، أي مشكلة طبيعة الفن والأدب"(2).

إشارة هنري رماك في مقالته المشهورة **"الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته "إلى أن: "التاريخ والنقد يستطيعان ويجب عليهما أن يجتمعا للوفاء بوعود الأدب المقارن"**(3).

إشارة إدوارد سعيد في كتابه *الثقافة والإمبريالية* إلى التحول الذي شهده الأدب المقارن منذ السبعينات من بحث scholarship إلى نقد criticism:

"كان التراث الرئيسي لدراسات الأدب المقارن في أوربة والولايات المتحدة، منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل حتى أوائل الـ1970 ات، خاضعاً بقوة لأسلوب من البحث يكاد يكون قد اختفى الآن. والسمة الرئيسية لهذا الأسلوب القديم، هي أنه كان بالدرجة الأولى بحثاً، ولم يكن ما أصبحنا نسميه نقداً"(4).

والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة في هذا السياق هو:

كيف تم هذا التحول من البحث الأدبي إلى النقد الأدبي، وكيف بتنا نسمع عن "النقد المقارن" في الأوساط الأمريكية وغيرها، بعد أن ألفت أسماعنا مصطلح "الأدب المقارن" في الأوساط الأوربية؟ وما العوامل التي ساعدت عليه؟

وفي محاولة للإجابة عن هذا السؤال يمكن أن يشير المرء بداية إلى أن بعض أعلام الدرس المقارن للأدب (ولاسيما كلوديو غوين) يشكك بصلاحية مصطلحي "المدرسة الفرنسية" و"المدرسة الأمريكية" بسبب من بدائيتهما وعدم كفايتهما، ويفضل الحديث عن "الساعة الفرنسية"(5) (التي امتدت من نهاية القرن التاسع عشر وحتى ما بعد الحرب العالمية الثانية بوقت قصير، وكان فيها المقارنون الفرنسيون نماذج تحتذى في الدرس المقارن للأدب في مختلف التقاليد الغربية وغيرها) و"الساعة الأمريكية" التي زعزعت بدءاً من مؤتمر تشابل هيل الذي عقدته الرابطة الدولية للأدب المقارن في جامعة نورث كارولاينا في عام 1958م، وبالتدريج، الهيمنة المنهجية الفرنسية(6)، وقدمت بدائل استوحتها من تجربة الأدب الأمريكي المتعدد اللغات المشربة بمختلف الثقافات، التي حملها، ويحملها، المهاجرون إلى الولايات المتحدة الأمريكية من مواطنهم الأصلية.

وإذا ما قبل المرء مفهوم "الساعة الأمريكية" بديلاً عن "المدرسة الأمريكية في الدرس المقارن

للأدب"، والتي بدأت على خفر في مطلع القرن العشرين وازدادت زخماً مع ارتحال العديد من المقارنين الأوروبيين إلى الولايات المتحدة الأمريكية قبيل الحرب العالمية الثانية وفي أثنائها وبعدها، من الذين فروا بحريتهم، وحرية علمهم، إلى زعيمة العالم الحر آنذاك، هرباً من التضييق النازي والفاشي في أوربة، حتى غدت المثال والمآل، وتوجت مسعاها بتنظيم المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن عام 1958 في تشابل هيل، في ولاية كارولاينا الشمالية، فإن أول ما يلاحظه في هذا المسعى في تلك الفترة وحتى عقد الستينيات في القرن العشرين، التأثير المحدود لما بات يدعى بالنظرية (الأدبية والثقافية) في طبيعة هذا الدرس، ويعود ذلك فيما يبدو إلى سببين أساسيين:

أولهما الهيمنة التي كادت أن تكون هيمنة مطلقة للنقد الجديد New Criticism على الدراسات الأدبية في الجامعات الأمريكية، وبخاصة مقاربته للنص الأدبي بوصفه كياناً مكتفياً بنفسه self-contained entity لا يتطلب تدبُّره غير النظر في أداته والتي هي اللغة الطبيعية، واستكشاف ما تنطوي عليه من دلالات تولّدها باستعمالاتها المجازية، خاصة وأن النص الأدبي في نظر النقاد الجدد ليس إلا أيقونة لفظية verbal icon إذا ما رغبنا في استعارة عنوان(7) أحد كتب ويليام، ك، ويمزات من كبار سدنة النقد الجديد.

ثانيهما الهيمنة المطلقة كذلك للمقارنين الأوربيين على الدرس المقارن للأدب بتأهيلهم الرفيع في فقه اللغات الأوربية، والمشفوع على نحو بيّن بالانحياز المطلق إلى الأدب الأوربي الغربي بوصفه ذروة ما بلغته الإنسانية في مجال الفن اللفظي verbal art

وهكذا نشأ أنموذج في الدرس المقارن للأدب يقوم على المقارنة بين الأنداد من الأوربيين الغربيين من جهة، وعلى توظيف فقه اللغة في هذه المقارنة بين نصوص أولاء الأنداد الغربيين من جهة أخرى، وهو ما تحدث عنه كينيث سورين Kenneth Surin في مقالته "الأدب المقارن في أمريكا: محاولة لتأسيس نسب" التي ضمها مجلد *رفيق بلاك ويل للأدب المقارن* (الذي صدر عام 2011). يقول سورين:

"تطلّب أنموذج النسخة الأمريكية للأدب المقارن، المهيمن حتى الستينيات، المقارنة بين نصّين اثنين أو أكثر من الآداب الأوربية الغربية القومية (الأدب الإنكليزي، والفرنسي، والألماني، والإيطالي، والإسباني بشكل رئيسي) وبأدوات تفسيرية مستمدة من "فقه اللغة" الذي شكل القاعدة الأساسية لمقارنات كهذه.

وقد سمح أحياناً للآداب غير الأوربية الغربية، ولاسيما الروسي والإسكندنافي، بالدخول في هذه المجموعة، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر، اتفاقاً، بمؤلفين مُقَوننين ومُترجَمين على نحو جيد (ففي حالة الروس، فإن شخصيات أنموذجية من أمثال بوشكين، ودوستويفسكي، وتولستوي، وتورغينيف، وأوبلوموف، وليرمنتوف، وغوركي، تخطر على البال مباشرة، وفي حالة البلدان الإسكندنافية ثمة بالطبع إبسن وستريندبرغ)"(8).

ومع حلول الستينيات بدأت الهيمنة المطلقة لهذا الأنموذج تتزعزع، وباتت مقولات النقد الجديد في الإعراض عن أية مساعدات معرفية خارجية في تحليل النص الأدبي ودراسته، أو بالأحرى الزهد بها، مثلما غدت المقاربة فقه اللغوية Philological approach للمقارنين الأوربيين الوافدين، موضع مساءلة شديدة، ولاسيما تركيزها المسرف على الأدب الغربي،

خاصة وأن عمالقة الدرس المقارن للأدب من المهاجرين الأوربيين إلى الولايات المتحدة (كورتسيوس، وأورباخ، وشبتزر)، ومن الأوربيين أنفسهم (فان تيغم، وفوسلر، وكاريه، وبالدنسبرغيه) ممن دعاهم ويليك بسادة الميدان، قد مضوا إلى جوار ربهم بحلول ستينيات القرن الماضي(9).

وكان وراء هذه المساءلة وافد جديد من أوربة أيضاً هو النظرية النقدية والنظرية الثقافية التي دعت إلى الاهتمام بالسياق المحيط بالنص الأدبي والاستعانة على درسه بمختلف المعارف الإنسانية، فضلا عن ضرورة النظر إليه في إطار أوسع من النشاط الإنساني الفني والثقافي والمعرفي، مما خلف أثراً واضحاً في طبيعة الدرس المقارن للأدب في الولايات المتحدة تجلّى في مفهوم الدرس المقارن الذي طرحه هنري رماك في مقالته المشهورة التي غدت ورقة عمل جل المقارنين الأمريكيين ومن حذا حذوهم حتى ظهور ما يسمى بالدراسات ما بعد الاستعمارية التي أسسها إدوارد سعيد، وأعلن عنها في كتابه الاستشراق (1978).

وهكذا شهد عقد الستينات الأمريكية حضور حركات عديدة وفدت إلى الولايات المتحدة الأمريكية من مختلف الأقطار الأوربية وأيقظت لدى المقارنين الأمريكيين روح إعادة النظر والتغيير، ثم التبني والتطوير والتوطين، أو لنقل فتحت شهيتهم للتفكير في الجانب النظري من ممارستهم، وفي مناقشته، وفي تفحص افتراضاته الضمنية، وفي جدوى الإفادة من العلوم والمعارف التي حملتها هذه الحركات في مقارباتهم المقارنة للنصوص التي لم تعد تقتصر على نصوص الأدب الغربي، وتوسعت دائرتها لتشمل نصوصاً من الأطراف والضواحي، مما قلقل أسس القانون الأدبي الغربي، وفرض إعادة النظر بهذه الأسس استناداً إلى معطيات النظرية النقدية والنظرية الثقافية الوافدتين من الشاطئ الشرقي للأطلسي.

يكتب غرايم تيرنر Graeme Turner مؤلف كتاب الدراسات الثقافية البريطانية: مدخل British Cultural Studies (ط 3 - 2003) في مقدمة مدخل entry "الدراسات الثقافية" Cultural Studies في المجلد الثالث من موسوعة النظرية الأدبية والثقافية Encyclopedia of Literary and Cultural Theory (وايلي وبلاك ويل، 2011)، والمخصص برمّته للنظرية الثقافية -مما يعدُّ مؤشراً واضحاً على حجم دورها المتنامي في الدراسات النظرية المتصلة بالأدب والثقافة في عصرنا الراهن:

"لقد كانت الدراسات الثقافية ضمن أكثر الحقول المعرفية النظرية تأثيراً، وهي بالتأكيد، من بين العلوم النظرية الجديدة، المتداخلة المعارف، والتي انبثقت في ميدان الإنسانيات والعلوم الاجتماعية في عقد السبعينيات وما بعدها، أكثرها خلافية.

وكان لها تأثير في التوجيه النظري لمناهج البحث في مجال واسع بين العلوم المرتبطة والمجاورة. ففي هذا المجلد وحده (يقصد أحد مجلدات الموسوعة الثلاثة)، تُلاحَظ أهمية تأثير الدراسات الثقافية من حيث صلتها بدراسات الفيلم، ودراسات التلفزيون، ودراسات الوسائل الإعلامية، والدراسات الأدبية، ودراسات الاتصالات. والكثير من لبّ الحركات النظرية المنبثقة ضمن العلوم الإنسانية منذ السبعينيات – البنيوية، وما بعد البنيوية، وما بعد النزعة الحداثية على سبيل المثال – واصل مسيرته بزخم قوي من خلال مشروعات الدراسات الثقافية، في حين إن تركيزها على مقولات معينة من التحليل

(الجماهير على سبيل المثال) قد انسرب في كثير من الميادين المعرفية الأخرى.

وهذا الامتداد المتداخل المعارف للدراسات الثقافية غالباً ما كان استحواذياً، وقد استمد الميدان مزيجه الاقتطاعي في المنهجيات والاستبصارات النظرية من التاريخ، والأنثروبولوجيا، والجغرافية الثقافية، ونظرية الفيلم، وعلم الاجتماع، والفلسفة الأوربية، والنظرية الأدبية، إذا ما أردنا تسمية قلة منها"(10)

لقد وجد المقارنون الأمريكيون أنفسهم وجها لوجه مع حركات عديدة فتنتهم، ومن ثمَّ صرفتهم عن مقاربة النقد الجديد للأدب، مثلما جعلتهم يزهدون بالمقاربة الفقه ـ لغوية للمقارنين من أصول أوربية، وكان من أبرز هذه الحركات الحركة البنيوية، وما تلاها من اتجاهات ما بعد بنيوية، ومن مقاربات تقوم على التحليل النفسي، ونظريات ماركسية ونسوية (من فرنسا)، وتوجهات هيرمينوتيقية Hermeneutics(تأويليه) من ألمانيا، ودراسات سوداء ودراسات ثقافية (من بريطانيا)، واتجاهات فلسفية أوربية من مثل مدرسة فرانكفورت، والفلسفة الظاهراتية، مما يسَّرَ زاداً نظرياً غنياً يمكن الصدور عنه في تدبّر أركان العملية الأدبية من منتج أو مؤلّف طالما أغفله النقد الجديد بحجة المغالطة القصدية Intentional Fallacy، ومستهلك أو قارئ أهمله النقد الأدبي المفتون بالنصوص وحدها، ونص ينتمي إلى العالم الذي أُنتج فيه، وليس كما توهَّم أتباع النقد الجديد ورأوا فيه كياناً قائماً في فراغ.

وربما كان من أهم ما نتج عن هذه المواجهة مع النظريتين النقدية والثقافية، وما حملتاه معهما من اتجاهات وحركات ومقاربات ظهور ما يمكن أن يسمى بـ meta-theory، أو نظرية عن النظرية، والتي أفضت في نهاية المطاف إلى توطين هذه الاتجاهات والحركات والمقاربات ومنحها الجنسية الأمريكية، مما ميزها عن نظرياتها الأوربية باستجابتها لطبيعة الأدب الأمريكي التعددية: ثقافةً ولغةً وعرقاً وديناً. وهكذا تطورت البنيوية وما بعد البنيوية إلى نسختها الأمريكية على يد جوناثان كولر، وبول دومان وجفري هارتمان وهيليس ميلر، وخرج الثلاثة الأخيرون مع جاك ديريدا بتنظيم مافيا ييل، أو نقاد ييل(11) Yale Critics من المفككين، وتحولت النظرية النسوية إلى الطبعة الأمريكية التي خرجت مشفوعة بدراسات النوع أو الجندر، مثلما تحوّلت الدراسات السوداء إلى الدراسات الأمريكية ـ الإفريقية، وتحوّلت الدراسات الثقافية إلى الدراسات الثقافية الأمريكية التي اتخذت مساراً خاصاً بها اتسم بتنوعه واتساعه ليشمل أشكالا من المنتجات الثقافية لم يفكر بها أعلام الدراسات الثقافية البريطانية من أمثال ريتشارد هوغارت أو ريموند ويليامز أو ستيوارت هول، واغتنت النظرية الماركسية بدراسات فريدريك جيمسون، التي طعَّمتها بالدراسات البنيوية وما بعد البنيوية فضلاً عن الدراسات ما بعد الحداثية، وقد مهّد كل ذلك الأرضية لظهور دراسات مقارنة تميزت بأمور ثلاثة:

أولها إحلال المقاربة الآنية synchronic approach محل المقاربة التاريخية diachronic مستفيدة في ذلك من كتابات سوسير، ورومان جاكبسون، ورولان بارت، وجوليا كريستيفا وغيرهم.

وثانيها: تحدّي القانون الغربي المسرف في تمركزه حول الذات، بسبب من ضيق أفقه، واعتباطيته، ومن ثمَّ مساءلة مقولاته، وأعرافه وقيمه ومعاييره.

وثالثها الالتفات إلى نتاج "الآخر" الذي طالما قام القانون الغربي بتهميشه، ودفعه إلى محيط دائرة الأدب العالمي، وإهماله بوصفه أدب ضواح، أو أدب أطراف، غير جدير بالاهتمام لأنه لا يرقى لأدب الحواضر والمراكز في لندن وباريس وبرلين ونيويورك.

ومما عزز هذا الالتفات أن أعلاماً من آداب هذه الضواحي والأطراف قد ظفروا بتقدير عالمي بعد منحهم جائزة نوبل للآداب من أمثال طاغور، ونيرودا، وماركيز، وسوينكا، وأوي، ونجيب محفوظ وغيرهم، مما أكد جدارة هذا المسعى، الذي تبوأ مكانة رفيعة مع ظهور كتاب الاستشراق، وولادة ما يسمى بالدراسات ما بعد الاستعمارية التي طرحت القراءة الطباقية contrapuntal reading سبيلاً للدرس المقارن، ومقاربة لا غنى عنها من أجل فهم أدب التركة الإمبريالية Imperial Legacy.

هوامش:

1ـ انظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110، (المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شباط 1987)، ص371.

2ـ انظر: المرجع السابق، ص 372.

3ـ انظر:

Henry H. H. Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function", in: N. P. Stallknecht and H. Frenz (edits.), Comparative Literature: Method and Perspective, Revised Edition, (Arcturus Books, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1971), p.18.

4ـ انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب (دار الآداب، بيروت، 1996) ص ص (111- 112).

5ـ انظر فصلي "الساعة الفرنسية "The French Hour" و"الساعة الأمريكية "The American Hour" من كتاب كلوديو غوين تحدي الأدب المقارن:

Claudio Guillen, The Challenge of Comparative Literature, Cola Franzen, Translator, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1993). Pp. 46-62.

6ـ انظر في هذا السياق النقد العنيف الذي وجهه رينيه ويليك إلى المدرسة الفرنسية في خطابه الذي ألقاه في المؤتمر المذكور آنفاً، والذي أشار فيه إلى عورات الدرس المقارن للأدب على الطريقة الفرنسية التي انشغلت بمسألة التأثيرات المتبادلة فيما بين الآداب القومية المختلفة لغة والمتواصلة فعلاً، فذكر إخفاق هذا الدرس في تحديد دائرة عمله ومنهجيته، وأضاف في معرض حديثه عن أعراض الأزمة الناجمة عن هذا الإخفاق:"هذا التحديد المصطنع لمادة البحث ومنهجيته، وهذا المفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، وهذا الاعتماد على القومية الثقافية مهما بلغ من سعة أفقها وكرمها — كل هذه الأمور تبدو لي أعراضا لأزمة طويلة الأمد في الأدب المقارن". وانظر: رينيه ويليك، "أزمة الأدب المقارن"، في مفاهيم نقدية، ص ص362- 375.

7ـ انظر:

W. K. Wimsatt, The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry (Methuen, London,1970).

8ـ انظر:

Kenneth Surin, "Comparative Literature in America: An Attempt at a Genealogy", in: The Blackwell Companion To Comparative Literature, Edited by Ali Behdad and Dominic Thomas, (Blackwell, Oxford, 2011), pp. 65-66.

9ـ انظر: رينيه ويليك، "أزمة الأدب المقارن"، في: مفاهيم نقدية، المرجع السابق، ص 368.

10ـ انظر:

Graeme Turner, "Cultural Studies", in: Michael Ryan, (General Editor), Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Volume III, Cultural Theory, Edited by M. Keith Booker, (Wiley-Blackwell, 2011), p.1014.

11ـ انظر بيانهم النقدي في:

Harold Bloom et al., De-construction and Criticism (Routeledge and Paul Kegan, London, 1979).

وانظر عنهم كتاب:

Jonathan Arc et al., (Editors), The Yale Critics: Deconstruction in America (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983).

تأثيرات الأسطورة الشرقية في الأساطير الأوروبية القديمة

□ د. غسان غنيم

تعددت تعريفات الأسطورة، وفق الميادين التي تحاول دراستها، غير أن الموسوعات، وكتب المصطلحات وضعت تعريفات عامة، كما فعلت الموسوعة العربية الميسرة، والموسوعة البريطانية: فهي حكاية تُنقل بواسطة الرواية، وتدور حول "الآلهة والأحداث الخارقة" أو"هي أية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير، والشروح التي يقدّمها المجتمع لفتيانه عن السبب الذي يجعل العالم كما هو عليه، ويجعلنا على ما نحن، ونقدّم الصور التربوية عن طبيعة الإنسان ومصيره.."

وللحق فإن الأسطورة مصطلح يتداخل مع عناصر كثيرة في حقل المعاني فقد يشترك فيه الدين، وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع، وعلم النفس والأدب، والنقد الأدبي، والتاريخ، وعلم الآثار، مما جعل الأسطورة المصطلح المفضل في حقول متعددة.

هل ظهرت الأساطير لدى شعب دون شعوب أخرى...؟

وهل أبدعت شعوب أساطيرها الخاصة، ثم انتقلت إلى شعوب أخرى عبر وسائل التواصل والاتصال التي كانت رائجة في أزمنة معينة؟

هل أبدعتْ الشعوب أساطير متشابهة، لأسباب إنسانية فتشابهت بدلالاتها العامة، واختلفتْ بحسب الظروف البيئية والاجتماعية؟

ما يمكن الاطمئنان إليه، أن الشعوب كانت تتواصل، وإن تمّ ذلك بوسائل أقل سرعة، ولكن التواصل كان متوفراً بطرق وأساليب متعددة، مما سهّل انتقال الأفكار والحكايات والأساطير وإعادة صياغتها بطرق تتوافق وظروف الشعوب التي نقلتها إليها.

تدور الفكرة حول قصة الأسطورة المشرقية ومدى تأثيراتها في الأسطورة الغربية بشكل عام والأسطورة اليونانية بشكل خاص.

الحقيقة أن الشائع أوروبياً إلى منتصف القرن الماضي أن الحضارة اليونانية حضارة قامت على طفرة، أي جاءت من لا شيء قبلها ووُجدت فجأة لتقدم النور والمعرفة لكلّ البشرية من دون أن يكون لها سابقة أو مقدمات أو مرجعيات.

ولكنْ فيما بعد ثبت من خلال الأبحاث الأنثروبولوجية، والأبحاث الميثولوجية، والأبحاث التي تتعلق بعلم الإنسان.

ولكن فيما بعد ثبت من خلال الأبحاث الأنثروبولوجية، والأبحاث الميثولوجية، والأبحاث التي تتعلق بعلم الإنسان والإناسة، أنّ هذا ليس حقيقياً وليس صحيحاً، وأن الحضارة اليونانية التي ملأت العالم صخباً سواء في الدين أو الثقافة أو المعرفة أو الفلسفة أو الرياضيات أو الفلك أو الطب أو في التاريخ. إن هذه الحضارة حضارة مسبوقة، ولها مرجعيات ـ تعود ربما وبشكل أساسي ـ إلى منطقة الشرق الأدنى كما كانت تسمى أوروبياً، يعني إلى منطقة الشرق الأوسط وبشكل أساسي الحضارة السورية القديمة والحضارة المصرية القديمة.

وقد تطلّع علماء الأسطورة لدراسة تشابه بعض أساطير الشعوب، واختلفوا فيما بينهم، فمنهم من تقصى الروابط الثقافية بين الشعوب، ومنهم من افترض أن العقل الإنساني يعطي استجابات متشابهة أمام مثيرات متشابهة، بسبب وحدة التركيب العضوي والبيولوجي للبشر أينما كانوا، فهناك رأيان في الأدب المقارن؛ رأي يقول إن التأثير المباشر هو الذي يصنع قضية التواصل بين الحضارات وبين الثقافات، والرأي الآخر يقول إن الإنسان بيولوجياً متشابه وربما نفسياً متشابه، هذا التشابه ربما يؤدي إلى اختراع وإبداع أشياء متشابهة، فالتشابه قد يكون عفوياً، فهما إشكالان موجودان في الأدب المقارن؛ هل يقوم التشابه على التأثر المباشر والاتصال والاحتكاك بين شعبين مختلفين من حيث القومية، أو يقوم على التساوقات الطبيعية التي تقوم بين أبناء البشرية؛ لأن ثمة تساوقاً عضوياً وتساوقاً نفسياً بين أبناء البشرية جميعاً.

وهنا أودّ أن أقول إنني كنت في زيارة لمدينة الرقة حيث شاهدت هناك تمثالين لأسدين ضخمين جداً وسط مدينة الرقة، وعرفت أن تاريخهما يعود إلى ستة آلاف عام قبل الميلاد، أي أنّ عمر هذين التمثالين ثمانية آلاف عام، وفي المقابل فالحضارة الغربية أو اليونانية لا تعود إلى أكثر من أربعمئة أو خمسمئة سنة قبل الميلاد، أي في القرن الخامس أو السادس قبل الميلاد حين بدأت الحضارة اليونانية تمدّ برأسها نحو العالم بينما تعود الحضارة السورية أو الحضارة الفرعونية على الأقل إلى ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف قبل الميلاد، لذلك فإنّ حضارتنا السورية؛ حضارة ما بين النهرين، وحضارة الشعوب التي عاشت في هذه المنطقة حضارة ممتدة إلى زمن طويل متطاول في القدم.

وفي العموم لقد مضى العهد الذي أطلق فيه على ثقافة الإغريق وصف؛ المعجزة الإغريقية، بمعنى أنها الثقافة التي انطلق منها العلم والحضارة وأنها خالقة نفسها بنفسها، وأنه صار من بديهيات علم الحضارة اليوم أن المهد الذي

نشأت فيه ثقافة الإغريق هو الشرق الأدنى القديم، وساعد في تأكيد ذلك الكشوف الكبرى عن أوابد الحضارة السورية البابلية من جهة، والكشف عن أوابد الحضارة الميناوية في جزيرة كريت من جهة ثانية، تلك الحضارة التي تشكل الحلقة المفقودة بين الثقافتين الشرقية والغربية، فجزيرة كريت تقع تقريباً من منطقة وسط من البحر الأبيض المتوسط، بين الشرق والغرب ممثلاً في اليونان، فكان الناس يبحثون ما إذا كانت هذه الحضارة التي ظهرت في القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان قد جاءت من مكان آخر، فمن أين جاءت؟ وكيف؟ وما هي أدوات الاتصال؟

فيما بعد تم الاكتشاف أن الحضارة الكريتية الميناوية هي التي شكلت هذه الحلقة المفقودة التي كانت صلة الوصل بين حضارتين، حضارة شرقية وحضارة غربية، هذه الحضارة الميناوية في جزيرة كريت تعد أمّ الحضارة الإغريقية، وحضارة كريت في حضارة سامية لغوياً وفكرياً ودينياً، يقول أحد العلماء واسمه (كروس جورون Cyrus–H– Gordon) وقد درس اللغة الأوغاريتية بشكل عميق: "لقد وصل إلى أيدينا تراثٌ أدبي غني من أوغاريت هذا التراث الذي عَبَرَ من كريت، وهو يشكل القنطرة بين أوغاريت واليونان، ويكفي هذا للبرهنة على أن الشعوب السامية الغربية - يقصد الشعوب التي عاشت في بلاد الشام وما بين النهرين - هي التي أرست أسس الثقافة الميناوية في كريت هذه الثقافة التي أعطت الحياة للثقافة المسّينية؛ أول ثقافة أغريقية في تاريخ الحضارة وفي مجال الأسطورة".

ثمة موضوعات طريفة ومتشابهة بين الحضارتين الشرقية والغربية، من ذلك مثلاً والأمثلة متعددة ومتنوعة — منها جملة من الشخصيات الأسطورية التي شاعت في بلاد اليونان، وله أصول أو جذور شرقية واضحة جداً - فعلى سبيل المثال - شخصية "جلجامش"، وهي شخصية معروفة في ملحمة كتبت تقريباً في الألف الثالث قبل الميلاد، وربما لها أصول شفوية تعود إلى تاريخ أقدم من هذا حتماً، هذه الشخصية التي نُسجت من خيال شعبي شرقي لتكون أسطورة لبلاد الشرق وتتكون بشكل أساسي من عنصرين:

1- شخصية جلجامش: وهو بطل نصفه إنسان ونصفه إله، تظهر عليه إمارات النبوغ الجسدي مبكراً، وإمارات النبوغ هذه تتجلى في أعماله الجسدية الخارقة، وحتى عندما نضج وأصبح حاكماً كان يسعى بشكلٍ أساسي لمعرفة سرّ الخلود، بعد أن رأى الموت فأحب أن يتعرف على سرّ الخلود، وقضى حياته باحثاً عن هذا السرّ، وقام بأعمال خارقة للوصول إلى النبتة التي وُصفت لها على أنها سبب في الخلود، هذه الشخصية سنراها تتكرر في حكايات أسطورية إغريقية وغير إغريقية في الغرب أيضاً، فمثلاً من ذلك التشابه مع شخصية تدعى (سيثيوس)، إذ ثمة ظلالٌ واضحةٌ بين شخصية (سيثيوس) وشخصية (جلجامش)، (فسيثيوس) ولد لعائلةٍ ملكيةٍ، وكان (بوسايدون) إله البحر عشيقاً

لأمه قبل ولادته، وعن طريق (بوسايدون) جاء الدم الإلهي إلى سيثيوس، فنشأ متفوقاً على جميع الرجال في قوته الجسدية فكان أقرب إلى الآلهة منه إلى البشر، وأنجز أعمالاً بطولية خارقة، منها مثلاً: قتل الثور الكريتي المتوحش "السيمناتور" حيث سنلاحظ أن قتل الثور الإلهي مهمة متشابهة ومشتركة بين الأبطال الإغريقيين وجلجامش.

جلجامش أحبّته عشتروت، وكانت جميلة ولكن جلجامش تعالى عليها فغضبت ودعاها الحقد الأنثوي إلى أن تدعو أباها "أنليل" أن يرسل ثوراً إلهياً ليقتل جلجامش، ولكن جلجامش بقوته البدنية العظيمة استطاع أن يقتل هذا الثور الإلهي، ومن يومها دعي جلجامش (بأسد بابل)، وقد ذكرتُ (أسد بابل) متعمداً فثمة تساوق من الناحية اللفظية مع شخصية يونانية، وهناك تمثال لجلجامش بصوره وهو يلتقط الأسد، نلحظ من خلاله التفاوت الشديد بين شخصية الإنسان (جلجامش) وحجم الأسد على الرغم من أن الواقع يقول عكس ذلك، لأن جلجامش يمثل شخصية ذات قوة بدنية كبيرة جداً، لذلك صور في التماثيل، وفي الفن القديم على أنه أضخم بكثير من حجم الأسد، الذي قتله وهو في ريعان الشباب حتى سمي منذ ذلك الحين بـ (أسد بابل) كما سلفت الإشارة.

سيثيوس في الأسطورة الإغريقية قتل "السيمناتور" وهو الثور الكريتي المتوحش وقد هبط مع صديقه المخلص (بريثيوس) الذي كان يلازمه ملازمة (أنكيدو) لجلجامش إلى العالم السفلي، وكما أمسك العالم السفلي بـ (أنكيدو) في اللوح الثاني عشر من ملحمة جلجامش، أمسك العالم السفلي أيضاً بصديق سيثيوس المخلص، الذي يعود تاركاً صاحبه في مملكة الظلام.

كما نلحظ أن ثمة تساوقات شديدة وكبيرة بين شخصية جلجامش وشخصية هرقل أو هريكليس، ولاحظوا التساوق اللفظي الذي أشرت إليه قبل قليل (أوركليس أي أسد أور...) فشخصية هرقل الذي ولد في أسرةٍ ملكيةٍ، وهو رسمياً ابن غلكتريون ملك مسينا، ولكن أباه الحقيقي الإله زيوس، وكذلك لاحظنا أن سيثيوس هو نصفه رجل ونصفه إله وهذا ما يتوافق مع شخصية جلجامش، لأن أم سيثيوس كانت عشيقة (لبوسايدون) إله البحر فهو نصف إله ونصف بشري، وكذلك هرقل وهو ابن إلكتريون، ولكن في الواقع هو ابن (زيوس) الذي جاء إلى أمه بزي زوجها الغائب في إحدى غزواته وكان نتاج هذا الاتصال (هرقل). وهرقل منذ الشهور الأولى لحياته ظهرت عليه إمارات التفوق الجسدي الخارق، إذ قتل وهو في المهد ثعبانين هائلين هدداه وأخواه ذات ليلة. كما وصَرَعَ في شبابه أسداً هائلاً بيديه العاريتين، وبدون سلاح، وارتدى جلده لباساً، وهذا ما حصل مع جلجامش أيضاً بعد أن صرع الأسد وارتدى جلده لباساً ورأسه خوذة، و(هرقل) كان ذا طاقة جنسية هائلة فقد نام مع خمسين امرأة في ليلة واحدة، وهو في هذا شأنه شأن جلجامش حيث تذكر الملحمة أنه لم يترك امرأة لحبيبها، إذاً... ثمة تساوقات كثيرة بين الشخصيتين، قد

تثبت وجود التأثيرات المباشرة بين الأسطورتين الغربية والشرقية .

ومن ذلك أن الآلهة رغبت في منح جلجامش الخلود شريطة أن ينجز /12/ عملاً خارقاً يثبت من خلالها أنه من جبلة الآلهة، وقد أنجز هرقل أيضاً شبيه هذه الأعمال جميعها وكوفئ عليها بالخلود أيضاً، ومن الأعمال التي قام بها هرقل مثلاً :

- قتل أسد أنيميا الذي لا يجرحه سلاح .
- قتل التنين (هيدرا) ذا الرؤوس التسعة .
- القبض حياً على أيلٍ بري مقدس لدى أرتميس آلهة الصيد .
- القبض على خنزير بري شرس، كذلك هناك خنزير في شخصية أدونيس، فهذه التساوقات موجودة في كلا الأسطورتين الغربية والشرقية .
- أيضاً القبض على الثور الإلهي المتوحش، هو الثور الذي قدمه الإله بوسايدون إلى ملك كريت، كما قدم "أنليل" الثور الإلهي إلى عشتروت لمعاقبة جلجامش .
- إحضار التفاحات الذهبية الثلاثة من حديقة بنات الإله أطلس، وهي مؤشر إلى إحضار النبتة أو العشبة التي وصفت على أنها سبب الخلود في ملحمة (جلجامش).
- الهبوط إلى العالم السفلي وإحضار حارس بوابات الجحيم الكلب الإلهي ذو الرؤوس الثلاثة "سيربروس ."

نلاحظ أن كثيراً من هذه الأعمال لها شبيهاتها مع ما قام به جلجامش، ولعل اسم هرقل له دلالة ما على صلة هرقل بجلجامش، فـ "هروكليس" (Hercules) (الاسم اليوناني لـ "هرقل"؛ الشطر الأول منه هو هيروك أو هيروق، وربما كان تحريفاً بسيطاً لـ "أروك" المدينة التي خرج منها جلجامش، أما (أوس) في اللغة اليونانية فتعني أسد، وإذا ما ضممنا شطري الكلمة أصبحت أسد أوروك وهو لقب جلجامش، وكأن هذه القصة هي ملحمة جلجامش التي قيلت في المشرق ثم انتقلت إلى العودة الثانية بسمات إغريقية، وأسماء إغريقية تناسب حياة غريق .

وقد يفسر ذلك أيضاً إرجاع بعض المؤرخين اليونانيين أنفسهم أصول هرقل إلى فينيقيا، فمثلاً أحد المؤرخين وهو (هيرودوت) وهو (أبو التاريخ) قد كتب أن هرقل له أصول شرقية، وهو من أصل فينيقي إضافة إلى الصفات الجسدية والنفسية المتشابهة والاشتراك في المولد الملكي والإلهي وسعي الشخصيتين للخلود، فقد دأب جلجامش لمعرفة سر الموت لقهره، وكذلك أراد هرقل من خلال الأعمال الخارقة تحقيق الخلود وصحبة الآلهة، إضافة إلى تطابق الكثير من أعمال هرقل مع أعمال جلجامش، فكلاهما مثلا صراع الثور السماوي، كلاهما ارتاد العالم السفلي المحرم على البشر، فهرقل ينزل إلى العالم السفلي وجلجامش يقطع بحار الموت تاركاً مهمة العالم السفلي لصديقه أنكيدو .

يشير (وول ديورانت) صاحب كتاب "قصة الحضارة" المشهور والمعروف، إلى أن أصول

الثقافة والحضارة والدين والأساطير في الغرب مستمدة من الشرق؛ يقول: (قصارى القول) إن الآريين ــ يقصد الأوروبيين بشكل عام ــ لم يشيدوا صرح الحضارة بل أخذوها من بابل ومصر، لم ينشئوا الحضارة إنشاء لأن ما ورثوه منها أكثر مما ابتدعوه، وكانوا الوارث المتلاف المدلل لذخيرة من الفن والعلم، مضى عليها ثلاثة آلاف من السنين وجاءت إلى مدنهم مع مغانم التجارة والحرب، فإذا درسنا الشرق الأدنى وعظّمنا شأنه نعترف بما علينا من دَين لمن شادوا بحق صرح الحضارة الأوروبية والأمريكية، وهو دَين يجب أن يؤدى منذ زمن قديم ."

ثمة تواريخ تؤكد زيارات كثيرة من أبناء اليونان إلى منطقة الشرق، (فهيرودوت؛ أبو التاريخ) زار مصر وذكر حوادث كثيرة كانت تقوم في مصر أيام الاحتفال الذي يقام في عيد إيزيس .

وإيزوريس. هذه الأعياد التي نقلت حتى باتت ديناً حقيقياً لمنطقة بلاد أوربا. و(أوروبا) ليستْ إلا ابنة قدموس التي اختطفها زيوس مجسداً بثور جميل، حيث كانت ابنة قدموس (أوروبا) ـ وربما هي تحريف لكلمة عروبا ــ وهي تعني الغربية وليست من العروبة حتى لا يظن أن ثمة شوفينية في الأمر ــ كانت تتمشى على ساحل البحر في جبيل هي وصديقاتها فرآها زيوس الذي كان ديدبه خطف الجميلات، رآها فأحبها فتجسد على شكل ثورٍ جميل أحبت أوربا أن تمتطيه، ولما امتطاه غاص في البحر وأخذها إلى العدوة الثانية ليطلق اسمها على كل أنحاء البلاد فتصبح أوروبا نبتة شرقية تزدهر في العدوة الغربية من البحر المتوسط، وحتى الاسم كان مستقى أيضاً من الحضارة المشرقية كذلك.

يقول (وول ديورانت) في "قصة الحضارة" أيضاً:

"من بابل لا من مصر جاء اليونانيون الجوالون إلى دويلات مدنهم بالقواعد الأساسية لعلوم الرياضة (يقصد الرياضيات) والفلك والطب والنحو وفقه اللغة وعلم الآثار والتاريخ والفلسفة ومن دويلات المدن اليونانية انتقلت هذه العلوم إلى روما ومنها إلى الأوربيين والأمريكيين."

إن (وول ديورانت) يحاول إنصاف الحضارة المشرقية فيقول: إن كثيراً من العلوم التي جاءتنا ـ نحن الآن في حضارتنا الحاضرة ــ عن طريق اليونانيين، يجب أن نعيد الفضل فيها إلى المشرقيين، لأنهم هم الذين جاؤوا بهذه العلوم حقيقة إلى منطقة بلاد أوروبا، وفي ذلك إنصاف حقيقي للحضارة المشرقية.

أشرت قبل قليل إلى أسطورة (إيزيس وإيزوريس)، وهما إلهان مصريان انتقلت عبادتهما تقريباً في حوض البحر الأبيض المتوسط كلها، وهما إلهان خيران يقابلان إلهاً شريراً وهو (سيث) وقد نسج العقل الأسطوري قصة لهذين الإلهين فبسبب الغيرة يقتل (سيث) أخاه (إيزوريس) فتحاول زوجته وأخته في الآن ذاته (إيزيس) أن تستجمع أجزاءه لأنه إله الخصب والخير لتعيده إلى الحياة مرة أخرى فتزدهر الحياة.

هذه القصة تتكرر كثيراً في كل البيئات الزراعية التي تكون أداة الإنتاج فيها الزراعة والأرض، كذلك أسطورة (أدونيس) وأسطورة البعث وأسطورة (عشتروت) وكل هذه الأساطير تتشابه إلى حد بعيد، وربما نجد تشابهاً كبيراً بين أسطورة إيزيس وإيزوريس وأساطير في المنطقة الغربية، وأخص بالذكر أسطورة ديونيسيوس، فقد عرف الأوروبيون عبادة أدونيس الكنعاني منذ القرن الخامس قبل الميلاد باسم (آتيس)، وقد دُمجا في عبادة واحدة، كما غزت عبادة إيزيس وإيزوريس أوروبا في القرن الرابع قبل الميلاد حيث أنشئ معبد لإيزيس في (البيريك) ثم في (رودوس) و(تيرا) و(أزمير)، وكان من العادات المرعية في (أرشومين وشيروني) ـ وهما مدينتان أوروبيتان ـ أن يكون تحرير الأرقاء باسم (إيزيس وإيزوريس) ثم غزا المعبودان المصريان روما، فيما بعد.

يقول موريه:

"كانت عبادة إيزيس تنتقل بين الطبقات الوضيعة وبين المثقفين والفلاسفة ورجال الدين والفن، حيث أحب الرومان الشعب المصري الذي لقن الحكمة لأفلاطون المقدس."

وقد استمرت عبادة إيزيس مثلاً في أوروبا ردحاً من الزمن لا يكاد يصدق، فقد قال العالم الألماني أدولف إرمن:

"إن هناك وثيقة مسيحية نصت على الشكوى الصارخة من أن جبل (نوسنبرغ) الواقع في جنوبي (بوتزن) يبدو وكأنه إسكندرية ثانية لما يعجُّ به من تماثيل أنوبيس وإيزيس وسيرابيس."

ويذكر الشاعر الروماني أوفيد صاحب كتاب "مسخ الآلهة" الذي يلخص فيه كثيراً من الأساطير يقول: في ضجيج الاحتفالات الدينية في البحث عن سيرابيس "هذا البحث الذي لا ينقطع أبداً.."

وما البحث إلا محاولة تقليد لإيزيس في محاولة بحثها عن أجزاء زوجها وأخيها. سيرابيس أو (أوزوريس).

يقول (ترتوليان) وهو أحد علماء الكنيسة:

"لقد صارت الأرض كلها تقسم باسم سيرابيس يعني أوزوريس."

أيضاً ثمة تساؤلات كثيرة لا أريد أن أعرّج عليها، إنما فقط أشير إشارات وأفتح نوافذ، منها مثلاً مسألة الطوفان، فالثابت تاريخياً أنها حدثت ربما في جميع أنحاء العالم، وقد يكون هذا من التساؤلات التي أملتها الطبيعة وليس التأثر والتأثير، ولكن لنرَ كيف جاءت التساؤلات بين مسألة الطوفان وأسطورة الطوفان بين الشرق والغرب.

فمثلاً عند العرب أو عند العدوة السورية؛ أنه لما كثر ضجيج البشر الذين خلقتهم الآلهة لخدمتها وأزعجوا هدوء الآلهة حدثتهم أنفسهم بأن يرسلوا طوفاناً، وكان هناك أبوهم (آنو) ومستشارهم (أنليل) وممثلهم (نورتوريا) ووزيرهم (إينوجي)، وهذا عن ملحمة "الأنوما إيليش" وهي ملحمة التكوين البابلية أو الكنعانية القديمة.

أما عند اليونانيين فإنه مع هذا كله لم يهدأ غضب زيوس نظراً لازدياد الشر وما لقيه من

(بروميثيوس) الذي كان يحنو على البشر لهذا عزم زيوس على أن يمحو البشرية ويغرقها تحت خضم المياه، هذا عن مؤرخ يدعى (هزيود).

ثمة تساؤلات أخرى كثيرة منها مثلاً "الطريق إلى نهر وادي الموت" وهو الذي يقطعه الناس عادةً بمساعدة النُوتي البابلي في "الانوما إيليش" في الملحمة البابلية حيث يقطعون نهراً، ويمرون عبر نوتي يدعى (شورونابي) أما النوتي اليوناني فيدعى (شارون) ولننتبه للتشابه بين أصوات الاسمين.

وكما أن ثمة نوتي يأخذ الأرواح في زورق إلى بوابة الجحيم كذلك كان هناك نوتي أو "السورية" صاحب سفينة أو زورق صغير ينقل الأرواح إلى بوابة العالم السفلي في الأسطورة الشرقية القديمة.

وكما أن ثمة حارس للعالم السفلي عند اليونانيين كان هناك حراس أو حارس في الأسطورة البابلية القديمة.

هذه الإشارات التي سبق ذكرها تجعلنا نقول إن الأسطورة اليونانية ليست أسطورة أصلية إنما هي أسطورةٌ انتقلت عبر المثاقفة وعبر الاحتكاك وعبر الحروب، كما أشار وول ديورانت، أو عبر التجارة وانتقلت إلى العدوة الثانية، إلى منطقة غرب المتوسط، وشكلت أرضية مشتركة بين الغرب والشرق عن طريق جزيرة كريت وأدت إلى حالةٍ من انتقال الحضارة المشرقية ممثلة بالحضارة السورية والحضارة المصرية القديمة إلى بلاد اليونان، لتنتشر بعدئذ في أوربا كلها.

□□

مقارنة بين نموذجين خالدين

عطيل شكسبير وراسكولينكوف دوستويفسكي

□ د. ماجدة حمود

يقدم لنا الأدب العظيم عوالم إنسانية مدهشة، تخرجنا من نماذج أطّرتها العادة، فتزيل غشاوة الألفة عما نعايشه! لتعرفنا على نماذج غير مألوفة أقرب إلى الشذوذ! فتوقظ فينا حيوية الحياة، وتحرضنا لتغيير واقع بائس تاهت معالم الحضارة فيه!

يبدو هذا النموذج مزلزلاً لقناعاتنا، ومقلقاً لسكينتنا، فيجعلنا نتعاطف مع شخصيات متخيلة، تبدو ممارساتها للوهلة الأولى مستهجنة، فيما لو أخضعناها لقوانين منطقية جامدة، أو للصرامة! فالقاتل عادة إنسان مجرم يمتلك صفات كريهة منفرة تبرز بشاعته، وتلغي إنسانيته، فيأتي الأدب ليقدم لنا نماذج غير عادية! إذ نجد أنفسنا أمام مجرم استثنائي، يجعلنا نتعاطف مع لحظات ضعفه، بما يمتلك من رهافة حس وشاعرية، أو بما يمتلك من رؤية إنسانية إصلاحية تبيح له ارتكاب جريمة القتل لإصلاح المجتمع ونهوضه!

إن نموذج القاتل المثالي يمتلك بفضل المبدع العظيم ملامح شخصية جذابة، كما يمتلك حساً إنسانياً، يبعد عنه شبهة الإجرام! لهذا يخترق هذا النموذج ما ألفناه من صور كريهة للمجرمين في تصرفاتهم وأخلاقهم!

من أجل ذلك نلاحظ ندرته في الأدب، إذ يحتاج إلى مقدرة استثنائية (جمالية وفكرية وروحية) في تجسيده، فيسهم في النفور من الجريمة والظروف التي أدت إليها، لهذا لا نستطيع أن نقول: إن نموذج القاتل الشريف بعيد عن الحياة، إنه نموذج يجسد موقفاً من الحياة، أي يجسد علاقة الكائن ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، وهو كشف للإنسان وعما يحيط به من عوامل"(1) لا يستسلم لها، بل يحاول الصراع من أجل تغييرها، كي يعيش المثل الأعلى في حياته، أو يبدو

متحمساً للدفاع عنه، لذلك يرتكب جريمة القتل!

يختزل نموذج القاتل المثالي بصفاته المتعددة الإنسان في أي زمان وأي مكان، فيجمع الحلم بالواقع، والرغبة بالإرادة والفعل! فيقدم لنا نمطاً سلوكياً، يتميز بالتفرد من جهة وبالعمومية من جهة أخرى، إذ يستطيع أن يشمل معاناة الإنسان ومخاوفه الخالدة، كما يجسد رغبته في بناء عالم أكثر إنسانية، أي أكثر جمالاً!

بناء النموذج بين المسرح والرواية:

تلتقي الشخصية المسرحية مع الروائية في اعتمادهما على الحوار الذي نستطيع عبره أن نسبر أغوار الشخصية، ونتعرف على صراعاتها، وكذلك في اعتمادهما على سمات جسدية ونفسية وفكرية تهب الشخصية فرادتها، وتمنحها بالتالي هويتها الخاصة، كما تمنحها القدرة على تمثيل هموم الإنسان بشكل عام.

لكن النموذج المسرحي أقل احتفالاً بالتفاصيل، لأنه يرتكز على الحاسة البصرية والمؤثرات السمعية، وبالتالي نجد اللغة أكثر كثافة من اللغة الروائية! من دون أن يعني هذا الرأي تفضيلاً لجنس أدبي على جنس آخر، وإن كنا قد لاحظنا سيطرة النماذج الروائية اليوم على النماذج المسرحية!

إن الحكم الأساسي هو الإبداع، أي ابتكار نماذج ترسخ في الذاكرة، وتؤثر في رؤية المتلقي للحياة، وتقاوم احتياجات اللحظة الراهنة! لتبقى صالحة لأي زمان وأي مكان! ومثل هذا الابتكار سواء بالمسرح أم بالرواية ليس أمراً سهلاً!

النموذج المسرحي عطيل:

يبدو عطيل نموذجاً للرجل الناجح في حياته العامة والخاصة، فهو قائد شجاع نبيل، زنجي، أعجبت به الفتاة الإيطالية (دزديمونة) ابنة أحد أعيان مدينة البندقية المشهورين، فيتزوجها عطيل رغم الفارق بالسن وبالعرق وبالمكانة الاجتماعية، مما يستثير ضغينة الآخرين، هؤلاء الذين منحتهم الحياة دوراً ثانوياً! مع أنهم يحسون في أعماقهم بأنهم أهل للمرتبة الأولى في كل شيء! لذلك شكل (ياغو) حامل العلم، نموذجاً للحاقد الذي يناقض عطيل في كل الصفات، ولعل تعيينه (كاسيو) ملازمه الخاص (أي نائبه) أجج أحقاده عليهما معاً، خاصة أن كاسيو كان جميلاً، تحبه النساء!

وبذلك نعايش نموذج عطيل (الإنسان الحساس العاشق الواثق بنفسه وبالآخرين، فيتجسد لنا الشاعر القائد مفعماً بالخير) في مواجهة ياغو (الحاقد الذي يحوله إحساس الغبن إلى شر مضطرم لا يهدأ إلا بتدمير الآخرين)

لهذا بدا الصراع في بداية المسرحية بين إنسان يعيش المثل العليا في حياته، حالم ببناء إنسانية تنبض خيراً وجمالاً! وبين إنسان يريد الخير لنفسه، مما يدفعه إلى تدمير حياة الآخرين.

من هنا تعد مسرحية "عطيل" "من أشد مآسي شكسبير إثارة للألم والرعب، ذلك أن الفعل والكارثة تعتمدان على الدسيسة."(2)

وقد أفلح (ياغو) في استثارة غيرة (عطيل) ويدبر مكيدة لـ(كاسيو) (حين يستغل نقطة ضعفه أمام الشراب، الذي يفقده عقله، فيتصرف تصرفات غير مسؤولة، إذ يتشاجر مع أحد الجنود ويجرحه، يأتي ياغو خفية ويقتله) الأمر الذي يؤدي بكاسيو إلى فقدان وظيفته، ويطلب ياغو من (دزديمونة) أن تلح في وساطتها من أجله، مما يلفت نظر عطيل، وكي يزيد أوار ريبة عطيل نجده يحدثه عن أخلاق المرأة الإيطالية المتحضرة (والتي لا يعرفها عطيل الغريب) فيبين له أن الخيانة جزء من طبيعتها، لكن عطيل رغم ذلك لا يصدق كلامه فيقول "بحياتي أراهن على إخلاصها" وياغو لا يكتفي بالكلام وإنما

يؤكد أقواله بأدلة دامغة (حين نجد زوجته إميليا التي تعمل وصيفة لدزديمونة، تسرق المنديل الذي أهداه عطيل لزوجته ليلة الزفاف، فيضعه ياغو في غرفة كاسيو) وبذلك يقدم للزوج خير دليل على لا مبالاة زوجته بعواطفه، واستهتارها بكرامته.

أمام هذا الدليل الذي يراه عطيل مقنعاً ودامغاً يقرر الانتقام لشرفه وللمثل العليا التي انتهكتها زوجته، فيقتلها ليقتل الشر والخيانة في العالم، لكن إميليا التي أفزعها قتل المرأة البريئة النبيلة، تعترف بأنها سرقت المنديل وأعطته لياغو بناء على طلبه، وأنه هو سبب هذا البلاء كله، فيحاول عطيل قتله، ثم يقتل نفسه عقاباً على جريمته.

لو تأملنا معالم شخصية عطيل لوجدناه أبعد ما يكون عن شخصية المجرم العادي، فهو إنسان حساس، شاعر، نقي السريرة، يصدق كل ما يراه وما يسمعه، يرى الوفاء في كل أصدقائه، لذلك نسمعه يصف ياغو بالصديق الأمين دائماً، لا يعتريه الشك في الآخرين، ولا يحذر أقوالهم وأفعالهم، إنه شديد الاندفاع والحماسة للفضيلة، شديد الحساسية لكرامته، سريع الانفعال، لذلك يثأر لكرامته دون أي حذر أو شك فيما قاله ياغو، فهو لا يستطيع أن يرى الإنسان ذا وجهين ولسانين، يسرع بتصديق الظاهر بدون أن يتأمل في بواطن الأمور، كما كان هملت، فهو على نقيضه لا يعرف التردد، يتعامل مع العالم بحساسيته المرهفة، من دون أن يعني هذا القول أن عطيل نموذج للتهور، فقد حبك ياغو مكيدته بحيث تبدو الزوجة خائنة، فأتى بأدلة تقنع العقل، خاصة أن دزديمونة لم تصرح بأنها فقدت المنديل.

إن أزمة عطيل في سماحة طبعه، وصراحته، وطيبته لذلك يظن الناس شرفاء اعتماد على ما يبدون من أقوال وتصرفات، إذ تنقصه الخبرة بالنفس البشرية، وهذا أمر طبيعي لمن عاش حياته مقاتلاً في الحروب بعيداً عن العلاقات الاجتماعية، باختصار يفتقد عطيل دلالة اسمه الذي يعني (othello) باللاتينية الحذر.

وقد وصفه(آ. سي. برادلي) وصفاً مدهشاً "وهكذا فإنه يجيئنا، أسمر رائعاً، متسربلاً بضياء من شمس البلاد التي ولد فيها، ولكنه ما عاد شاباً، إنه - شكلاً وكلاماً - بسيط وشامخ معاً. رجل عظيم من طبعه التواضع مع ثقة كبيرة بقدر نفسه، فخور بخدماته للدولة...يتوج حياته بمجد أخير هو مجد الحب، وهذا الحب نفسه غريب مغامر شاعري كأي حدث في تاريخه الحافل، يملأ قلبه رقة وخياله نشوة، إننا لا نجد حباً لدى شكسبير (حتى ولا حب روميو في ميعة صباه) أشد إغراقاً في الأخيلة والرؤى من حب عطيل"(3)

إذا نحن أمام شخصية مثالية، تحب بعمق الشاعر ونبل الفارس، لهذا لن تقبل أي اعتداء على شرفها، لأن ذلك يعني اعتداء على كل المثل، إنه يبدو عاقلاً حكيماً، لكن ما إن يشتعل قلبه بالغيرة حتى يسيطر عليه الانفعال والألم والرغبة بالثأر لكل القيم النبيلة التي انتهكت.

نسمع لودفيكو يخاطب عطيل في لحظاته الأخيرة قبل أن يطعن نفسه بخنجره "آه يا عطيل يا من كنت مثالاً للطيبة، لقد وقعت في مكيدة هذا العبد اللعين، فماذا تقول؟!".

عطيل: أي شيء، قولوا: قاتل شريف، فأنا ما فعلت شيئاً بدافع البغضاء، بل الشرف...تحدثوا عن رجل لم يعقل في حبه، ولكنه أسرف فيه، رجل حاضر الريبة، ولكنه إذا أثير وقع في التخبط...رجل رمى عنه بيده (كهندي غبي جاهل) لؤلؤة أثمن من عشيرته

كلها. رجل إذا انفعل درّت عيناه وإن لم يكن الذرف من دأبها...."(4)

إن صفة الشريف التي لحقت بالقاتل لا تبدو، هنا، صفة عادية، إنها أشبه باسم يمتزج بالشخصية، لذلك فهذه الصفة تكاد تغلب على الفعل (فعل القتل) الذي قام به عطيل، فمن أجل قيم الشرف التي امتهنت من قبل الزوجة، ومن أجل الحفاظ عليها، من أن تهان مرة أخرى على يدها قتلها، وهو أيضا شريف لأنه لم ينتظر حكم المجتمع الذي يراعي الظروف المخففة عادة، فيصدر حكمه الذي يتسم بالرأفة، لذلك نجده يطعن نفسه معاقباً إياها أشد أنواع العقاب!!

لا يمكننا أن نقول إن شكسبير عنصري، حين جعل عطيل الزنجي يقتل المرأة البيضاء، إن لون البشرة يحمل دلالات نفسية، باعتقادنا، أكثر من الدلالات العنصرية، فهو حار، شديد الانفعال والتأثر، كما أن الصورة التي بدا فيها عطيل (النبيل، الشاعر، القائد المحبوب، والزوج المخلص والذي تحبه زوجته حتى آخر لحظة من حياتها، أي حتى بعد أن طعنها) ومثل هذه الصفات تنسج لنا صورة شخصية عظيمة، تمتلك سمات غير منفرة، حتى أفعاله لم تكن سيئة، فهو حين مارس فعل القتل، وجدنا شكسبير يعطيه مبررات لهذا الفعل، لذلك بدا هذا الفعل منسجماً مع القيم النبيلة التي يعيش لأجلها ويدافع عنها.

إن شخصية عطيل هي شخصية السيد الذي يعيش أبيض السريرة، ناصع الأخلاق، رغم بشرته السوداء، في حين وجدنا ياغو يُخاطَب بـ"العبد" في المسرحية بعد اكتشاف مكيدته من قبل عطيل ولودفيكو.

إن الأسود لا يعني عند شكسبير "وصفاً أساسياً على قاعدة التمييز العرقي (رغم أن عطيل قد وُعيّت صورته كأفريقي، غليظ الشفتين، داكن اللون) ولكن الذي كان يعنيه شكسبير هو السواد والبياض حتى داخل العرق ذاته سواء كان أبيض أم أسود، كان يقصد السواد والبياض في الذات الإنسانية وأغوارها العميقة"(5).

وهكذا فالعبودية لدى شكسبير لا تقترن بلون البشرة وإنما تقترن بالفعال السوداء والشريرة، لهذا كان ياغو الأبيض عبداً بسبب فعاله، وكان عطيل الزنجي قائدا نبيلاً بسبب أخلاقه ومروءته وحساسيته.

النموذج الروائي راسكولينكوف:

اعتقد دوستويفسكي أن العالم المحيط بالإنسان كلما كان مظلماً "خيالياً" لا إنسانياً، زاد شوق الإنسان إلى المثل الأعلى، وبات من واجب الفنان إيجاد الإنسان في الإنسان، أي ألا يصور الفوضى والدمامة المسيطرتين على العالم، بل ينقل إلى القارئ ذلك الشوق الكامن في الروح الإنسانية إلى المثل الأعلى بواقعية كاملة، وبذلك يصور الطموح إلى بعث الإنسان الذي قهرته الظروف وكمود العصور والرواسب الاجتماعية، ولذا فإن صوت الفنان المفكر الذي عقد محكمة قاسية للمدنية في عصره، لا يمكن وضعه جنباً إلى جنب مع أصوات أبطاله..(6)

من هنا كان النموذج الروائي طالب الحقوق (راسكولينكوف) في رواية "الجريمة والعقاب" تجسيداً لبعض الأفكار التي يرفضها المؤلف، ويثبت زيف دعواها عبر الرواية، فالبطل يدعي بأنه يستطيع استيعاب الجريمة بالعقل، وتبريرها بالعقل والقيام بها بالعقل، وهذا تأكيد على عقلانية الإنسان التي رآها الماديون، الذين يؤمنون بالإنسان الإله، لهذا برر لنفسه قتل مرابية عجوز تدعى (أليونا) بعد تخطيط عقلي دقيق دام ستة أشهر، لكن لحظة خوف تجعله ينسى إغلاق

الباب وراءه، فيضطر إلى قتل أختها (الزابيتا) خلافاً للخطة المرسومة.

إننا أمام شخصية مثقفة، يكاد يخنقها البؤس، يعيش في غرفة يسميها (الكفن)، ويصدمه تعقد العلاقات الاجتماعية وقسوتها، مما يدفع الإنسان الشريف إلى العذاب والموت، (جارته سونيا تضطر لبيع جسدها من أجل إطعام إخوتها، في حين نجد أخته دونيا تفكر بالزواج من رجل كهل لا تحبه من أجل مساعدته ومساعدة أمها)..

لذلك رأى في قتل المرابية العجوز تصفية للشر الاجتماعي، فهي تجسد أحد مظاهره، وبقتلها يحاول أن يرفع الظلم الاجتماعي بالاستحواذ على ثروتها وتوزيعها على الفقراء وطلاب العلم. إنه يأمل في تقديم الخير للإنسانية المعذبة، فهو يؤمن بأن استخدامه للنقود في فعل الخير يلغي فعل الشر.

إذن الدافع الاجتماعي أمر لا يمكن الشك فيه، لكنه يطرح أمامنا مشكلة اجتماعية عميقة: هل تسوغ الغاية النبيلة الوسيلة القذرة التي نستخدمها من أجل تحقيقها؟ هل يحق لنا أن نضحي بوعي كامل ولو بحياة إنسان واحد من أجل سعادة الآخرين؟!..

وقد أسس لدافعه الاجتماعي النبيل برؤية فكرية سعى إلى تطبيقها وهي أن بالإمكان اختزال البشر إلى فئتين، فئة المتفوقين العباقرة أمثال نابليون، يملكون الحق في عمل كل شيء، فهو يرى نفسه منهم، وفئة أخرى هي فئة الناس العاديين يدعوهم "القمل" لهذا نجده يقول "الإنسان غير العادي يملك الحق في أن يجيز لضميره تخطي بعض الحواجز، إذا كان ذلك يساعد على تحيق فكرته التي تعود بالنفع على الجنس البشري بأكمله....إن كافة المشرعين وموجهي الإنسانية كانوا مجرمين في حق القانون، فهم أتوا بشرائع جديدة، انتهكوا بعملهم هذا القوانين القديمة التي يرعاها المجتمع ويحفظها عن الجدود" لهذا رأى أندريه جيد أن راسكولينكوف أول من ترتسم لديه فكرة الإنسان المتفوق التي سنجدها عند نيتشه(7) الذي يدير ظهره للعواطف وللمشاعر الإنسانية، إذ لا مكان لها في حياة الإنسان المتفوق، لكنه بعد أن ينفذ جريمة القتل اعتماداً على العقل، يكتشف أنه بشر عادي يخاف من الآخرين بل يرتكب جريمة قتل لم يخطط لها بعقله، إذ يضطر لقتل الأخت الطيبة للمرابية (إليزابيتا) التي تساعد الفقراء، بل قد ساعدته هو نفسه خوفاً من افتضاح أمره، ثم يكتشف أن إنساناً بريئاً سيحكم بالإعدام بسببه، إذ اتهم بارتكاب جريمة قتل العجوز وأختها، فينتابه تأنيب ضمير حاد، لم يحسب حسابه.

إن راسكولينكوف نموذج للشاب الذي يتحمس لفكرة، فيندفع لتحقيقها راغباً في امتحان نفسه، قبل ارتكاب جريمة القتل، هل هو إنسان متفوق أم هو إنسان تافه؟ هل يحق له تجاوز القانون والعرف؟ وبذلك يتحول قتل المرابية العجوز إلى امتحان لذاته وتأكيد تفوقه، الأمر الذي يعزز وجوده في عالم الأخلاق والمثل! فقد كان يظن أنه سيقتل الشر حين يقتلها! ويعلن انتماءه إلى أولئك الذين يمارسون ما يريدون من تصرفات لأنهم بشر كاملون أشبه بآلهة.

إن تصرفات راسكولينكوف نابعة من تكوين ثقافي، كان قد انتشر في عصر دوستويفسكي، فقد ظهرت أفكار العدميين والملحدين الذين يعلون من شأن الإنسان، ويرون فيه مخلوقاً خالياً من التعقيد ما دام يملك العقل، الأداة التي لا تضاهى في إحقاق الحق في هذه الحياة، وآمنوا بأن الإنسان قادر على حل مشكلاته بالعقل، بمعزل عن الإيمان، فهم يتبنون مقولة إيفان في رواية دوستويفسكي "الأخوة كارامازوف" الذي أباح قتل الأب مردداً

"إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح" لذلك حمل راسكولنيكوف أفكارهم، ليكتشف، عبر جحيم المعاناة الداخلية، زيف مقولتهم، فبعد ارتكاب الجريمة يعاني البطل أزمة داخلية حادة، ويكتشف حقيقة أن الإنسان لا يمكن أن يكون عقلاً فقط، وأن الازدواجية بين العقل والمشاعر جزء من طبيعة الإنسان، فكشف لنا دوستويفسكي عبر أزمة بطله الدور الحاسم الذي تلعبه العواطف في حياة الإنسان وسلوكه.

إن مأساة راسكولنيكوف في عدم فهمه للانشطار الذي تقوم عليه النفس البشرية، مع أنه عاني من ذلك الانشطار، حتى اسمه (راسكول: raskolot يعني بالروسية الانشقاق والانقسام)(8) فإذا ظهر القسم الأول من شخصيته (الجانب العقلي) مع بداية الرواية وارتكاب جريمة القتل، فإن الشق الثاني من شخصيته (الجانب الروحي والانفعالي) قد ظهر حين أقدم على فعل القتل، إذ بدأت تعتريه الانفعالات وأزمة الضمير الحادة التي تكاد تودي إلى دماره لولا وقوف (سونيا) إلى جواره، إذ دلته على طريق الإيمان بالله، والتطهر بالحب الذي يشمل كل البشر، لذلك يعترف بجريمته، لأنه بدأ يحس بأن أية عقوبة اجتماعية هي أخف وطأة من عقوبة الضمير!!

كثيرا ما وصفت رواية "الجريمة والعقاب" بأنها رواية "إثارة سيكولوجية" لكن الإثارة فيها ليس لأنها تروي جريمة قتل المرابية، وكيفية انكشاف الجريمة، بل لأنها تروي مقاومة البطل لأزمة الضمير، ولذلك الصراع الداخلي العنيف بين ما كان يؤمن به وما تكشف له عن طريق الفعل من خطأ أدى به إلى الإجرام بحق الإنسانية، في حين كانت رغبته صادقة في مساعدتها، لذلك نجده يصرخ بأنه لم يقتل العجوز وإنما قتل نفسه، إذ قتل الجانب الخير فيها (بقتله إليزابتا الخيرة) كما قتل الجانب الشرير فيها (بقتله المرابية أليونا)

يحدثنا دوستويفسكي عن بطله إثر ارتكاب الجريمة، إذ إن مشاعر غير متوقعة تعذب قلبه، لقد اصطادته في النهاية الحقيقة الإلهية: الضمير والقانون الذي صنعه البشر، فوجد نفسه مضطراً للتبليغ عن نفسه، حتى لو أدى ذلك إلى أن يهلك في السجن، لينضم من جديد إلى الناس، إن الشعور بالعزلة عن الجنس البشري الذي استولى عليه أرهقه، وبدأ قانون الحقيقة الإلهية والطبيعة الإنسانية يحدثان تأثيرهما، ولذلك يقرر المجرم على مسؤوليته أن يقبل العذاب لكي يكفر عن جريمته..." وبذلك يتحول القانون الذي أوجده البشر إلى وسيلة تخفف معاناة المجرم من معاناة داخلية لا ترحم، فكان العقاب لدى دوستويفسكي حاجة نفسية قبل أن يكون حاجة أخلاقية.

نعايش في أعماق راسكو محاكمة للذات تبحث في أعماق الحقيقة الإنسانية، إذ أحس بعد قتل المرابية، أنه لم يستطع أن يجسد أفكاره عبر فعل ملموس، لذلك ما يعذبه هو فقدان إيمانه بعدالة قضيته! فقد اكتشف أنه بشر غير متفوق، لذلك نسمعه يقول "لو كنت قتلت لأنني كنت جائعاً لكنت الآن سعيداً" فقد كان القتل لديه رغبة في تجسيد فكرة على أرض الواقع، فها هو ذا يصرخ "أردت أن أصبح نابليوناً لذلك قتلت"...

إن البطل يكتشف عدم جدوى إقامة السلوك الإنساني على العقل وحده، فهذا يعني احتقار الجنس البشري والنظر إليه باعتباره جرماً مادياً يستطيع الإنسان المتفوق الاستهانة به، بفضل ما يملك من عقل، مأساة البطل أن الجانب العاطفي المهمل في حياته بدأ يستيقظ ليعذبه أشد أنواع العذاب "إن ما يجعل راسكولنيكوف يعاني ليس ضميره بقدر ما هو التفكير في أنه لم يستطع أن يقتله، لقد حاول أن يسحقه لكنه

أخفق، معاناته بعد الجريمة لا تتولد من الضمير بل من محاولة قتله"(9).

لذلك بدا لنا تركيز دوستويفسكي على الوجدان الذي يرى فيه الخلاص الوحيد للإنسان، والإمكانية الوحيدة للعقاب، عندئذ يدرك الخاطئ أنه ارتكب ذنباً في حق الحياة البشرية، فخسر قضيته الفكرية ودمر حياة أبرياء (يقال: إن إليزابيتا الطيبة كانت حاملاً، مما يضاعف الجريمة، وأن رجلاً بريئاً سيحاكم بجريمته) مما يؤجج معاناة داخلية لن يخففها أي عقاب دنيوي.

تكمن روعة هذه الرواية في تسليط الضوء على تلك الحرب التي دارت في أعماق البطل من أجل مقاومة انكشاف الجرم أمام ذاته، هنا يتوحد المتلقي مع البطل ليعايش هذه المعاناة، فيحترق في أتون الضمير، لإنقاذ المثل التي تجعل الحياة الإنسانية ذات معنى، مؤكداً مقولة رددها في رواية "الأبله" وهي "الجمال سينقذ العالم" ولن يكون هذا الجمال سوى الحب (للبشرية بأجمعها) وتقديس الحياة وبعث للضمير ... أما القبح (القتل وإلغاء العواطف من حياتنا...) فإنه سيدمر الحياة.

وفي رأي دوستويفسكي لن يتفتح الضمير الإنساني، إلا بتفتح القلب والإيمان بالله، عندئذ يستطيع مواجهة المعاناة التي يقتضيها هذا التفتح، وهكذا فإن خير الإنسانية يكمن في الضمير الذي هو الله لدى دوستويفسكي، والضمير يعني إحساساً بالمسؤولية تجاه البشرية جمعاء، ومحاولة إسعادها، وذلك بالحفاظ على إنسانية الإنسان، أي بالحفاظ على القوانين التي تنظم الحياة البشرية وتحميها.

لذلك اضطرب فكر راسكولينكوف بين "الصليب أو الفأس" أي بين الإيمان أو الجريمة، فالإيمان يبدو لنا مثقلاً بالمعاناة ومجسداً بالتضحية من أجل الآخرين وهذا دليل محبتهم عندئذ تزدهر إنسانية الإنسان، أما الجريمة فهي تلغي هذه الإنسانية، وغالباً يرتكبها أناس لا أعماق تسيطر عليهم أفكار الماديين الملحدين، التي تعزز الأنانية في النفس وحب المادة، وتركز عليها دون الأعماق، ميزة راسكو لينكوف أنه لم يتمتع بهذه الصفات العادية للمجرمين، كان مفكراً ومصلحاً اجتماعياً، لم تسيطر عليه الأفكار الأنانية، كذلك لم يستطع إلغاء وجدانه وضميره، من هنا كان قاتلاً استثنائياً، لهذا لا نستطيع أن نقبل رأي د. ممدوح أبو الوي الذي يرى أفكار راسكولينكوف ....أفكاراً مادية شيطانية (10).

تتجلى روعة دوستويفسكي، في رسم هذه الشخصية، التي سيطرت عليها أفكار المادة في مطلع حياتها، لكن رؤيته العميقة للحرية الإنسانية، التي لن تكون حرية عقلية فقط، وإنما هناك حرية العاطفة التي كثيراً ما ننساها في زحمة البحث عن المصلحة المادية التي تقترن غالباً بالعقل، فهاهو ذا يقول على لسان بطله بعد أن عرف أن أخته (دونيا) ستتزوج برجل لا تحبه من أجل ما يملكه من مال تساعد به أمها وأخاها، "إننا نحاول في بعض المناسبات قتل عواطفنا، فنحمل حريتنا إلى السوق نعرضها."

من هنا لا نستطيع أن نقول إن الفكرة هي بطلة العمل الروائي عند دوستويفسكي، بل إنسان الفكرة، على حد قول باختين (11)

وهكذا جسد عقد الحياة الفلسفية والاجتماعية، وازدياد القلق الإنساني ومعاناة الإنسان الداخلية من أجل إقامة العدل ودفع الظلم الذي اتسعت رقعته.

يجسد لنا نموذج القاتل المثالي إمكانية وجود قواسم إنسانية مشتركة، تؤكد أن الإنسان هو الإنسان في أي زمان ومكان، فاستطاع كل من شكسبير ودوستويفسكي أن يتغلغل إلى أعماق النفس البشرية لتصوير لحظات

ضعفها، قبل تصوير لحظات قوتها، لذلك بدا هذا النموذج يمتلك النبل الإنساني والحب للبشرية جمعاء، مما دفعه لحماية المثل العليا حين تنتهك، فتعايش رسالة الفن يؤديها المبدع كما يؤدي الرسول رسالة السماء، لذلك اهتما بإنسانية الإنسان التي تكمن في روحه وعواطفه إلى جانب عقله.

وقد لمسنا، لدى الكاتبين، رهافة حس عظيمة تجاه الجوانب المأساوية في الحياة، وتعاطفاً مع الألم الإنساني، لذلك ليس غريباً أن يطلق على دوستويفسكي لقب "شكسبير عصره" إذ كان همه البحث عن طمأنينة النفس الإنسانية، فرأى أنه بالإمكان تحقيقها عن طريق حب الله وحب الناس وقبول الألم ولو على غير استحقاق إذ إن في الألم قداسة في رأيه، لذلك وجدناه ينعش النفس ويحييها بعد سقوطها، فهو يقدس الحياة الإنسانية، ولا ننسى هنا تجربة الموت التي تعرض لها في شبابه المبكر، والتي جعلته يدرك معنى الحياة.

عايشنا مع نموذج (عطيل) (جنون الاندفاع وراء المشاعر وإغفال التعقل والحذر) في حين عايشنا مع نموذج (راسكولينكوف) سيطرة العقل والتهور الذي يصاحب الشباب فكأننا أمام نموذجين للجنون أو تجاوز الحد الطبيعي في الانفعال والعقل (جنون العاطفة والغيرة، وجنون العظمة والتهور).

لعل الإنجاز المدهش لكلا الأديبين أنهما نقلا نموذج شخصية المجرم من نمطيتها المألوفة (أي شخصية قذرة في أخلاقها وفي سلوكها، وفي أحاسيسها، تنتمي لعالم سفلي بشع، مدمر للحياة البشرية وللمثل العليا) إلى نموذج مدهش غير متوقع وغير مألوف، إذ نجد الشخصية حساسة مرهفة، قد تسيطر عليها العاطفة (عطيل) وقد تسيطر عليها الفكرة (راسكولينكوف) فتؤدي بها إلى القتل، من أجل الحفاظ على المثل الأعلى في الحياة لا من أجل تدميره، كما يفعل المجرم العادي!

الهوامش:

(1) د. محمد غنيمي هلال "الأدب المقارن" دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دون تاريخ، ص 280.

(2) ليزلي فيدلر، ادوارد وازيوليك "عطيل وراسكولينكوف" ت. محمد أبو خضور، وزارة الثقافة، دمشق، 1983، ص5.

(3) شكسبير "عطيل" ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، المقدمة ص 18.

(4) المصدر السابق، ص 199_201.

(5) "عطيل وراسكولينكوف" ص 42.

(6) مجموعة من المؤلفين "دوستويفسكي دراسات في أدبه وفكره" ت. نزار عيون السود، وزارة الثقافة، دمشق، 1979، ص 90 ـ 92 بتصرف.

(7) أندريه جيد "دوستويفسكي مقالات ومحاضرات" ت الياس حنا الياس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص 204.

(8) ريتشارد بيس "دوستويفسكي دراسات لرواياته العظمى" ت عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة، دمشق، 11976، ص 62.

(9) ي كارياكين "دوستويفسكي إعادة قراءة" ت خليل كلفت، كومبيو نشر، بيروت، ط1، 1991، ص 99.

(10) د. ممدوح أبو الوي "تولستوي ودوستويفسكي في الأدب العربي" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص 204.

(11) مخائيل باختين "شعرية دوستويفسكي" ت. د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 128.

□□

مدارس الأدب المقارن وبداياته في الوطن العربي

□ أ.د. ممدوح أبو الوي

يعرف د. محمد غنيمي هلال الأدب المقارن: "يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر: سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي...."(1).

وجاء تعريفه في كتاب "الأدب المقارن" الذي صدر عام 1953، وصدرت منه بعد ذلك أكثر من طبعة وبذلك فهو يستند في تعريفه إلى المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وهي إحدى المدارس الثلاث في الأدب المقارن وهي: 1 – المدرسة الفرنسية. 2 – المدرسة الأمريكية. 3 – المدرسة الروسية.

المدرسة الفرنسية

بدأ الأدب المقارن يدرس في فرنسا عام 1827 على يد أبل فيمان الذي كان يلقي محاضراته في جامعة السوربون في باريس، وكان يتناول في محاضراته علاقة الأدب الفرنسيّ بالآداب الأوروبية الأخرى، وهو أول من استعمل مصطلح الأدب المقارن، وقدمّ أمثلة على التأثير المتبادل بين الأدب الإيطالي، والتأثير المتبادل بين الأدبين الإنكليزيّ والفرنسيّ.

وقام جان جاك أمبير بإلقاء محاضرات عن الأدب المقارن في مدينة مرسيليا عام 1830، وانتقل بعد ذلك بعامين أي عام 1832 إلى باريس ليلقي محاضراته عن الأدب المقارن في جامعة السوربون بباريس، فتحدث عن علاقة الأدب الفرنسيّ بالآداب الأوروبية في العصور الوسطى.

وبذلك فإن النقّاد الفرنسيين هم الذين أسسوا الأدب المقارن.

تقوم المدرسة الفرنسية على الأسس التالية، وقد أشار إليها الدكتور هلال في تعريفه ومنها:

1 ـ التأثير والتأثر: أي وجود تأثير أديب من شعب معين على أديب من شعب آخر. مثل تأثير غوته (1749 ـ 1832) على أدب تولستوي، ولقد أصدر على سبيل المثال الروائي الألماني توماس مان (1875 – 1955) كتاباً نقدياً بعنوان "غوته وتولستوي" 1922 قارن فيه بين الروائي الروسيّ ليف تولستوي 1828 – 1910 وبين الشاعر الألمانيّ غوته (1749 – 1832) وهو أحد عمالقة الأدب الألمانيّ، تولستوي أحد عمالقة الأدب الروسي. ومثال آخر "تولستوي ودوستويفسكي في الأدب العربيّ" للدكتور ممدوح أبو الوي صدر عن اتحاد الكتاب العرب عام 1999.

تشترط المدرسة الفرنسية ألا يكون الأديبان من قومية واحدة. فمثلاً إذا أجرينا مقارنة بين بشار بن برد 714 – 784 م) وبين أبي العلاء المعري (973 – 1057 م) فلا تدخل هذه المقارنة ضمن اهتمامات الأدب المقارن، برأي المدرسة الفرنسية، وإنما هي مقارنة في الأدب العباسيّ أو الأدب العربيّ، وتسمى موازنةً، أمّا إذا أجرينا مقارنة بين "رسالة الغفران" للمعري، و"الكوميديا الإلهية" للشاعر الإيطالي دانتي (1265 – 1321) فهي تدخل في الأدب المقارن.

2 – ترى المدرسة الفرنسية إمكانية دراسة تأثير جنس أدبي في أدب معين والجنس ذاته في أدب قومي آخر. ومثال على ذلك الدراسة التي قدمها الدكتور حسام الخطيب بعنوان مؤثرات أجنبية في القصة السورية، وصدر الكتاب عن جامعة دمشق عام 1982، أو تأثير المسرحية الغربية على المسرحية العربية، أو القصيدة العربية على القصيدة الإيرانية أو العكس.

3 – وترى المدرسة الفرنسية إمكانية دراسة تأثير موضوع في أدب معين، وكيفية تناول الموضوع ذاته في أدب آخر، أو في آداب أخرى. مثل موضوع البخل فلقد تناول الجاحظ (780م. ـ 870م.) في كتابه "البخلاء" وتناول موليير (1622 – 1673) في مسرحيته "البخيل" (1667) وتناول الموضوع ذاته الروائي الروسي نيكولاي غوغول (1809 ـ 1852) في روايته "النفوس الميتة" 1842، ونظم عنه ابن الرومي (835 – 895م):

يقتر عيسى على نفسه

وليس بباق ولا خالد

فلو يستطيع لتقتيره

تنفس من منخرٍ واحد

وقال تعالى: ﴿لا تجعل يدك مغلولة إلى صدرك ولا تبسطها كل البسط﴾. ولقد اشتهر العرب بالكرم، وهناك أمثال متناقضة حول موضوع البخل والكرم، اصرف ما في الجيب يأتك ما في الغيب. خبئ قرشك الأبيض ليومك الأسود. وكذلك يمكن مقارنة موضوعات أخرى مثل الغيرة من الزملاء أو من الآخرين أو من الأقارب، وهناك مشكل آخر من الغيرة هو غيرة الزوج على زوجته أو العكس.

4 ـ تشترط المدرسة الفرنسية إثبات وجود التأثير في الأدباء الذين نقارن بينهم. فإنْ لم يستطع الباحث إثبات وجود تأثير بين أديبين أو أكثر فلا تدخل دراسته، برأي هذه المدرسة، في نطاق الأدب المقارن، فمثلاً جرت مقارنات بين "رسالة الغفران" للمعري (973 – 1057 م) وبين "الكوميديا الإلهية" لدانتي 1265 – 1321) ورأى

بعض النقاد ومنهم د. صلاح فضل أن دانتي عندما كتب "الكوميديا الإلهية" وقع تحت تأثير المعري، وأثبت ذلك في كتابه "مؤثرات عربية وإسلاميه"، ولكن البعض يرى أنّ دانتي لم يقرأ المعري ولم يتأثر به ومن ثم فلا تجوز المقارنة لعدم وجود التأثير، مع أن التشابه في الموضوع موجود، فالعملان يتحدثان عن رحلة خيالية إلى عالم ما بعد الموت أي إلى الحياة الثانية.

5 ـ ترى المدرسة الفرنسية أنّه لا تجوز مقارنة نص أدبي بعمل فني. مثلاً: إذا تناولت موضوع البخل قد تتناول هذا الموضوع مسرحية، وقد تتناوله لوحة فنية، فبرأي هذه المدرسة لا يجوز هنا المقارنة بين الأدب والفن التشكيلي أو النحت أو الموسيقى، فالمقارنات تجري فقط بين الأعمال الأدبية.

وبذلك تقوم المدرسة الفرنسية على التأثير والتأثر وهو أحد وأهم وأصعب أبواب الأدب المقارن لأنّه يحتاج إلى إثبات أنّ أديباً معيناً من قوميةٍ معينةٍ تأثر بأديب آخر من قوميةٍ أخرى.

ويجب أن نفرق بين التأثير والتأثر وبين السرقات الأدبية، فالسرقة تعني أن يأخذ أديب معين عملاً أو جزءاً من عمل أدبي لأديب آخر وينسب لنفسه، وهو عمل معيب، ولا يقوم بهذا العمل إلا من كانت أخلاقه أحط من أخلاق اللص الذي يسطو على بيت لغيره ليسرق ما فيه من أشياء.

أمّا التأثر فهو عمل مشروع وضروري وحتمي، ولكنه يجب أن يكون تأثراً مبدعاً أي تعالج موضوعاً معيناً عالجه غيرك ولكن طريقتك لمعالجته تختلف عن معالجة الآخرين.

أو أنك تتناول فكرة معينةً سبق وتناولها غيرك ولكنك قد تناولها من زوايا لم يتطرق إليها، أو بطريقة لم تخطر على باله. والخلاصة أنّ التأثر الإبداعي يشمل مناطق واسعة جداً في عملية الإبداع الأدبيّ منها الأجناس الأدبية والمذاهب الأدبية والموضوعات والأساطير والعواطف.

– **وسائل التأثر**: إمّا عن طريق الاطلاع المباشر على نص أدبي أجنبي، أو من خلال التعرف عليه مترجماً، أو عن طريق الرحلات والبعثات العلمية والهجرات، أو عن طريق النقد الأدبيّ. ومن ثم فإنّ عملية التأثر تحتاج إلى جهة مرسلة، وهو الكاتب المؤثر ووسيلة نقل، وعلى الأغلب تلعب الترجمة، أو النقد الأدبي، وجهة مستقبلية وهو الأديب المتأثر.

انتقادات على المدرسة الفرنسيّة:

1 – المدرسة الفرنسية هي المدرسة الأولى في العالم في الأدب المقارن، ولذلك فهي قدمت الكثير للأدب المقارن في العالم. ولكنها تعرضت للكثير من الملاحظات منها شرط وجود علاقة بين عملين أدبيين لكي يجري الناقد مقارنته وبذلك فإن الناقد قد يمضي وقتاً طويلاً للبحث عن تأثير كاتب معين على أديب من قومية أخرى فلا يجد ويضيع تعبه. مثل أن تقرأ كلّ مؤلفات تولستوي 1828 – 1910 وتبحث عن تأثيرها على السرد الروائي عند نجيب محفوظ 1911 ـ 2006 فلا تجد تأثيراً مباشراً وبراهين واضحة على التأثير، ولا يصل الباحث إلى نتائج علمية واضحة بموجب المدرسة الفرنسية ولذلك انتقدها المقارنون الفرنسيون أنفسهم مثل رينيه اتياميل: من ممثلي هذه المدرسة الذي وجه انتقادات للمدرسة الفرنسية.

2 ـــ أنها أغفلت مقارنة الأدب بالعلوم الإنسانية الأخرى مثل الفلسفة والفنون التشكيلية والموسيقى والتاريخ.

3 ـ أنها ركزت اهتمامها على المركزية الأوروبية أي أنَّ المقارنات جرت بين الآداب الأوروبية فقط وأغفلت المقارنات مع الآداب الآسيوية والآداب الأخرى. كتب عن أحد عيوب هذه المدرسة أ.د. عبده عبود: "لقد ضيق الأدب المقارن التقليدي رقعة الدراسات المقارنة، إذ حصرها في قمقم التأثير والتأثر، كما أقام جداراً مصطنعاً بين الجوانب التاريخيّة وبين الجوانب الجماليّة والذوقيّة لدراسة الأدب، أي بين تاريخ الأدب والنقد الأدبيّ، وهذه نقطة مقتل دراسات التأثير والتأثر"(2). ومن ممثلي المدرسة الفرنسيّة:

أ – فان تيغم من مؤلفاته "الأدب المقارن" ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر القاهرة 1946، وصدر باللغة الفرنسية عام 1931.

ج – فرانسوا ماريوس غويار "الأدب المقارن"، 1959، ترجمة محمد غلاب القاهرة الذي تتلمذ على يده.

من العرب:

1 – د. محمد غنيمي هلال "الأدب المقارن"، القاهرة 1953 .

2 – سعيد علوش "مدارس الأدب المقارن"، وهو من المغرب.

3 ـ ريمون طحان " الأدب المقارن"، بيروت 1972.

4 – د. غسان السيد. "الأدب المقارن" وهو من جامعة دمشق.

المدرسة الأمريكية

"تتجه المدرسة الأمريكية اليوم إلى التوسع الشديد في مفهوم الأدب المقارن بحيث يشتمل المقارنة بين الآداب المختلفة، مع التجاوز عن شرط وجود علاقة تبادلية بينها، سيما أن في الأمريكيين من يسند إلى الأدب المقارن مهمة دراسة العلاقات بين الأدب وفروع المعرفة الأخرى، ولاسيما في مجال الفنون والعلوم الإنسانية "(3).

طالب ريماك بمقارنة الآداب الأوروبية بالآداب الآسيوية وذلك في مقالته "الأدب المقارن، تعريفه ووظيفته".

يعرف هنري ريماك الأدب المقارن: "الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة، ومناطق أخرى من المعرفة، والاعتقاد من جهة أخرى، وذلك مثل الفنون (كالرسم والنحت والموسيقى والعمارة) والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع) والعلوم والديانة وغير ذلك، وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر، أو أدب آخر، أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني" هذا التعريف عام 1961 ثم أعاد نشر بحثه عام 1971 ونشر البحث في كتاب "الأدب المقارن طريقته وأفقه" ونشره عام 1973.

1 ـ لا يشترط ريماك ثبوت التأثير والتأثر كشرط أساسي للدراسة المقارنة.

2 ـ يسمح بالمقارنة بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى.

رينية ويلك من أبرز علماء الأدب المقارن الأمريكيين. صدر له كتاب "مفاهيم نقدية" ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1987. ويعد الدكتور حسام الخطيب

أستاذ الأدب المقارن بجامعة دمشق سابقاً من أهم ممثلي المدرسة الأمريكيّة العرب.

هنا يجب التفريق بين الأدب العالمي وهو العمل الرائع الذي يوجد إجماع على روعته وتجاوز حدود بلده. أما الأدب المقارن فيدرس كل ما يمكن مقارنته حتى وإن لم يكن رائعاً.

الأدب العام والأدب المقارن

الأدب العام – مثل: دراسة عن الرواية الأوروبية هي في الأدب العام. تشير إلى الاتجاهات والتيارات الأدبية، أو مثل علم الجمال.

الأدب القومي: يعالج مسائل أدبية ضمن نطاق أدب معين مثل الأدب العربي، الأدب الفارسي..

الأدب المقارن: يقارن بين أدب وآخر.

المدرسة الروسية

من أعلامها الأكاديمي فيسيلوفسكي، وفيكتور جيرمونسكي عاش 80 عاماً (1891 – 1971)، من أتباع هذه المدرسة في الوطن العربي د.فؤاد مرعي أستاذ الأدب المقارن في جامعة حلب سابقاً.

كتب فيكتور جيرمونسكي كتاباً بعنوان "تشكل الشعر الغنائي"1921، وفي عام 1924ترك كتاباً بعنوان "بايرون وبوشكين، من تاريخ الملحمة الرومانسية"، وكتب بحثاً بعنوان "علم الأدب المقارن وقضية المؤثرات الأدبية" 1935، وكتب دراسة بعنوان "غوتيه في الأدب الروسي" 1937، وكتب كتاباً بعنوان "الشعر البطولي الشعبي الأوزبيك" 1947، وأصبح ماركسياً 1935، إنه يعتبر فيسيلوفسكي معلماً له. تأثر بالمدرسة التشكيلية الروسية، وتجاوزها، ومن أهم من يمثلها (شكلوفسكي) و(إيختباوم).

من أعلام المدرسة السلافية أيضاً نيو بوكويفا، والأكاديمي من جمهورية رومانيا الكسندر ديما، ومن تشيكوسلوفاكيا د. بورشين، وتنطلق من مبدأ التوازيات، من أتباع هذه المدرسة في مصر الدكتورة مكارم القمري.

علم الأدب المقارن وقضية التأثيرات الأدبية 1935

يرى أنّ اللغات متشابهة من حيث أنها تتكون من جملة بسيطة، وجملة مركبة، وأدوات العطف وأسماء الشرط والإشارة، ولم ينتج هذا التشابه بسبب التأثير والتأثر: "هذه الظواهر نفسها، ليست مترابطة فيما بينها على نحو مباشر، فهي تنشأ في ظروف اجتماعية متشابهة، مرتبطة بدرجة واحدة من درجات تطور التفكير واللغة"(4).

ويمكن أن يفسر هذا التشابه في التطور اللغوي، بتشابه الظروف الاجتماعية في هذه الحقبة. ولذلك فعلى علماء اللغة والأدب أن يتجاوزوا فكرة العزلة في الآداب القومية، وأن يقتنعوا بوحدة الصيرورة التاريخية المتشابهة، التي تظهر في مراحل متشابهة دون وجود تأثيرات متبادلة. ولقد أشار إلى هذه الفكرة الناقد الروسي الشهير فيسيلوفسكي في كتابه الهام "الشعرية التاريخية" أو (لبوتيكا التاريخية) (1889)، يرى فيسيلوفسكي أنّ المراحل التاريخية المتشابهة لدى شعوب مختلفة تنتج آداباً متشابهة. فيرى مثلاً أنّ الغناء كان لدى الشعوب البدائية كلها جماعياً مترافقاً مع الرقص، وانتقل بالتدريج إلى المغني الواحد. لا بأس من الإشارة إلى أنّ جيرمونسكي حين ألف كتابه المذكور، وقع تحت تأثير الفلسفة الماركسيّة، ولذلك فهو يكثر من استخدام كلمة "البورجوازية" كما اعتاد المنظرون الماركسيون، وينتقد جيرمونسكي الناقد الشاعر الألماني

فريدريك غوندولف لأنه حاول أن يفهم الأدب خارج إطاره التاريخي، بهذه الطريقة كتب عن الشاعر الألماني غوته (1749 – 1832) وعن شكسبير (1564 – 1616) وعن الشاعر الرمزيّ الألمانيّ ستيفان جورج (1868 – 1933). فيرى فريدريك غوندولف في بحوثه النقدية كلّها أن الشاعر يقع خارج المؤثرات التاريخية.

يؤمن جيرمونسكي بالفلسفة الماركسية اللينينية، ويرى أنها استفادت من جدلية الفيلسوف الألماني المثالي هيجل (1770 – 1831) ولكنها تجاوزتها. يكتب جيرمونسكي: "إنّ التصور الماركسي لعملية التطور التاريخيّ هو أول تصور، يتيح لنا بناء الأدب العالميّ، ليس بوصفه تجميعاً بسيطاً للآداب القومية المتشكلة بدورها من تكتل بسيط لوقائع ميدانية، اختيرت بالمصادفة، بل بوصفه تطوراً قانونياً للفكر الاجتماعيّ على أساس العلاقات الاجتماعيّة الاقتصاديّة"(5).

أمثلة على التشابهات دون شرط التأثير والتأثر:

1 – الشعر البطولي الروسي والأوروبي والتركي والإيراني متشابه إذ يعطي للبطل صفات مثالية.

2 – تقديس المرأة في الشعر الغنائي في زمن الفروسية ما بين القرنين "11 و13".

3 – تشابه الأفكار الوثنية في المجتمعات التي سبقت المجتمعات الطبقية، وهذا ناتج عن تشابه مراحل التطور، تشابه الأساطير والشعر.

شروط التأثير برأي جيرمونسكي:

1 – لكي يقوم تأثير لابدّ أولاً من وجود تشابه في مرحلة من مراحل التطور "وجود التوجهات المتشابهة في الآداب القومية، هو بحد ذاته شرط رئيسي لإمكانية قيام التأثيرات الأدبية الدولية".

2 – كي يصبح التأثير ممكناً لا بد من وجود الحاجة له. أيّ تأثير أدبي مرتبط بتحولات اجتماعية.

ويكتب جيرمونسكي عن الأكاديمي ألكسندر فيسيلوفسكي: "عالم أدب روسي كبير في مرحلة ما قبل الثورة، يفوق في ذهنيته العلمية وفي معارفه الفريدة باتساعها، وعمق أفكاره النظرية وأصالتها كثيرين من معاصريه الروس وغيرهم من الأوروبيين"(6) بلغت مؤلفاته الكاملة 26 مجلداً. ولد 1838 في موسكو لأسرة نبيلة، كان والده مدرباً عسكرياً في الكلية الحربية، وله أخ أصغر منه، اسمه ألكسي حصل على لقب أستاذ (بروفيسور) أنهى الثانوية عام 1854، انتسب إلى جامعة موسكو، كلية الآداب تأثر بآراء غيرتس. درس في الجامعة ما بين 1854 – 1858، وعاش فترة في إسبانيا، وعمل مدرساً خاصاً لأسرة السفير الروسيّ في إسبانيا. وحصل على منحة دراسيّة في ألمانيا عام 1882، فتعرف على الأدب الألمانيّ، وقضى في إيطاليا ثلاث سنوات مابين 1864 ـ 1867، وحصل على شهادة الماجستير عام 1870 ودافع عن رسالة الدكتوراه عام 1872، وأصبح عضواً في الأكاديمية الروسية عام 1881، أصدر كتاباً بعنوان "بوكاتشو، بيئته ومعاصروه"(1893)، وكتاباً بعنوان "بترارك واعترافاته الشعرية في أناشيده" (1905) وتأثر بكتاب تشيرنيشفسكي، "علاقة الفن الجمالية بالواقع" (1855) وتأثر بدوبرولوبوف. وبيلينسكي (1811 ـ 1848) ووقف إلى جانبهم ضد مجلة "الصباح" التي تنادي (الفن للفن).

ويكتب جيرمونسكي (1891 ــ 1971):

"يعد الأكاديمي (أ.ن.فيسيلوفيسكي) المثل الأكبر بروزاً لعلم الأدب المقارن في علم الأدب الأوروبي والروسي في القرن التاسع عشر. فقد ارتقى علم الأدب المقارن في أعماله من مجرد دراسات جزئية لمسائل "التأثير" و"الاقتباس"، ليغدو هدفاً رئيسياً في البحث موجهاً نحو الكشف عن سنن التطور الأدبيّ التاريخيّ وعمّا يشرطه من قوانين اجتماعية وتاريخية عامة.

تمثل الحماس النظري الذي كرس (أ.ن.فيسيلوفيسكي) حياته كلها من أجله في فكرة بناء تاريخ الأدب بوصفه علماً. يتساءل العالم الشاب في مذكراته التي كتبها عن أول بعثة له خارج البلاد (1863): "أيمكن لتاريخ الأدب أن يكون مادة للعلم؟" ويضيف: "أتحدث عن تاريخ الأدب كما أفهمه: تاريخ الأفكار الثقافية لا مجرد تعداد للوقائع الأدبية منظم وفق تسلسل زمني ومرفق بتقويمات جمالية وخرائط أخلاقية"(7). ومن أهم الكتب التي تأثرت بالمدرسة الروسيّة:

كتاب د. مكارم القمري "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" حصلت الدكتورة الغمري على جائزة الملك فيصل على الكتاب المذكور.

يقع الكتاب في سبعة فصول:

الفصل الأول: بعنوان "نبذة عن الأدب المقارن" يتناول هذا الفصل المدارس المختلفة في الأدب المقارن، وترى الباحثة أنّ مؤشر حركة العطاء الحضارية اتجه في القديم من الشرق إلى الغرب، وحركة المؤشر تبدو عكسية في يومنا الحاضر.

بلغت عملية التفاعل الحضارية مرتبة عالية في القرن العشرين بفضل الترجمة والاتصالات الحديثة، وتدرس الباحثة كتابين لناقدين فرنسيين هما:

1 – ماريوس جويار "الأدب المقارن" ترجمة محمد غلاب، مراجعة د. عبد الحليم محمود، القاهرة 1956.

2 – فان تيغيم "الأدب المقارن"، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر، وتحدثت الباحثة عن ميادين الأدب المقارن، ومن بين هذه الميادين التأثير والتأثر، وهو من أصعب ميادين الأدب المقارن، مثل "بايرون وبوشكين" أو "غوته في الأدب الروسيّ" وعندما نتحدث عن التأثير والتأثر لا بدّ من الحديث عن الوسائل التي تتم عبرها هذه العملية، وبذلك ندرس الترجمة والوسائل الأخرى مثل البعثات العلمية والرحلات...

الفصل الثاني: روسيا والشرق العربي.

تحدثت في هذا الفصل عن ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الروسية. ومن المعروف أنّ القرآن الكريم، لا يمكن أن يترجم إلى اللغات الأجنبية بشكل جيد، وذلك لعظمته وإعجازه، ولكن بعض المترجمين يقومون بترجمة معانيه، ويجب أن تتوفر في من يحاول أن يقدم على هذا العمل الكبير معرفة الفقه الإسلامي معرفة عميقة واللغتين العربية والأجنبية، ويفضل أن يقوم بهذا العمل فريق أو لجنة مؤلفة من عدد من المختصين بعلوم القرآن الكريم واللغات.

ترجمة القرآن الكريم إلى اللغات الأجنبية

ترجم القرآن الكريم مرات عدة إلى اللغة الروسية. وفي البداية ترجم عن طريق لغة وسيطة، وبعد ذلك تمت ترجمته من العربية إلى الروسية مباشرة.

1716 ظهرت الترجمة الكاملة للقرآن الكريم في عهد القيصر بطرس الأكبر (1672 ـ 1725) وقام بها المترجم بوسنيكوف عن الفرنسيّة. ويرى الأكاديمي كراتشكوفسكي (1883 ـــ 1951) أنّ هذه الترجمة غير دقيقة. وظهرت طباعة القرآن باللغة العربيّة في مدينة بطرسبرج العاصمة آنذاك في عهد الإمبراطورة يكاترينا الثانية في نهاية القرن الثامن عشر وأعيدت طباعته في نهاية القرن ذاته خمس مرات، في الأعوام 1789، 1790، 1798، وفي عام 1802 ظهرت أول مطبعة إسلامية في مدينة كازان نشرت القرآن الكريم بأكثر من 82 ألف نسخة.

ترجم القرآن الكريم فيريفكين في عام 1790، وترجم القرآن الكريم بإشراف نيكولايف في عام 1864، وترجم القرآن الكريم سابلوكوف في عام 1878.

الفصل الثالث: عنوانه " الرومانتيكية الروسيّة والشرق".

اتجه الرومانسيون نحو الشرق كرد على اتجاه الكلاسيكيين نحو الغرب، لأنّ الشرق برأيهم ما زال يتمسك بقيم روحية صادقة، وما زال يتصف بالنقاء الذي تخلى عنه الغرب، وبالصفاء الذي ينشده الأديب الرومانسي.

الفصل الرابع: بعنوان "الموضوع العربي الإسلامي في أدب بوشكين" 1799 – 1837.

نفى القيصر ألكسندر الأول (1777 ـــ 1825)، والذي حكم روسيا مابين عامي 1801 ـ 1825 شاعر روسيا العظيم بوشكين إلى الجنوب، والشاعر بوشكين من أصل أثيوبي، أي أنّ أصله شرقي، فلقد تركت "ألف ليلة وليلة" أثراً في أدبه ولاسيما في قصته الشعرية "روسلان ولودميلا"، التي تروي قصة الأمير روسلان الذي كان يزف إلى أجمل فتاة في مدينة كييف، وهي ابنة الأمير فلاديمير، وفي ليلة العرس الباهرة، ينقض جني ويخطف العروس الجميلة، وهي تشبه قصة "أبي محمد الكسلان" حيث يخطف ابنة الشريف عروس محمد الكسلان في ليلة الزفاف.

ويبدأ العريس بالبحث عن العروس. ويعلن الأمير فلاديمير أنّ ابنته ستكون من نصيب من يجدها، ولبوشكين قصيدة بعنوان "الرسول" ومجموعة قصائد "**قبسات من القرآن الكريم**" 1824.

نظمها في منفاه في الشمال في قرية ميخايلوفسكي ـــ محافظة بيسكوف. نظم بوشكين تسع قصائد، اقتبس مضمونها من القرآن الكريم، وكتب عنها كلٌ من الناقد الروسيّ الشهير بيلينسكي (1811 ـــ 1848) والروائي الروسيّ دوستويفسكي (1821 ـــ 1881)، كتب عنها بيلينسكي: "ماس يتألق في إكليل أشعار بوشكين". وتساءل النقاد الروس عن سبب نظم بوشكين هذه القصائد، ورأى بعضهم أنّ بوشكين أراد أن يعرّف القارئ الروسيّ بالقرآن الكريم، ويرى البعض أنّ السبب يعود إلى أصله الحبشيّ. وتدل القصائد على احترام بوشكين وتقديره للقرآن الكريم، يقول في "قبسات من القرآن الكريم"، في **القصيدة الأولى:**

أحبب اليتامى وقرآني

وبشر المخلوقات الضعيفة

وهنا استلهام للآية التاسعة من سورة "الضحى" "وأمَّا اليتيم فلا تقهر، وأمَّا السائل فلا تنهر، وأمَّا بنعمة ربك فحدث".

أمّا القصيدة الثانية فهي تستلهم سورة الأحزاب، وبخاصةٍ الآيتين 32 ـ 33، قال تعالى:﴿يا نساء النبي لستنّ كأحد من النساء، إن اتّقيتنّ فلا

تخضعن بالقول فيطمعَ الذي في قلبه مرضٌ، وقلن قولاً معروفاً﴾، يقول بوشكين:

إيه يا زوجات الرسول الطاهرات

إنكن تختلفن عن كلِّ الزوجات:

فحتّى طيف الرذيلة مفزع لكن.

في الظل العذب للسكينة

عشن في العفة

وكذلك يستلهم بوشكين الآية 53 من سورة الأحزاب، قال تعالى: ﴿يا أيُّها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوت النبي إلا أن يؤذن لكم إلى طعامٍ غير ناظرين إناه، ولكن إذا دعيتم فادخلوا، وإذا طعمتم فانتشروا﴾.

يقول بوشكين:

أمّا أنتم يا ضيوف محمّد

وأنتم تتقاطرون على أمسياته،

احذروا فبهرجة الدنيا

تكدر رسولنا

فهو لا يحبُّ الثرثارين

شرفوا مأدبته في خشوع

أمّا في القصيدة الثالثة يدعو بوشكين فيها إلى التواضع:

"علام يتغطرس الإنسان؟

على أنّه جاء إلى الدنيا عارياً،

على أنّه يستنشق دهراً قصيراً،

وأنّه سيموت ضعيفاً، مثلما ولد ضعيفا؟

***

الا يعلم أنّ الله سيميته

ويبعثه بمشيئته؟

وأنّ السماء ترعى أيامه،

في السعادة وفي القدر الأليم؟

***

الا يعلم أنّ الله وهبه الثمار،

والخبز والتمر، والزيتون

ثم بارك جهوده

فوهبه البستان، والتل، والحقل؟

***

لكن الملاك سينفخ في البوق مرتين

وسيدوي على الأرض رعداً سماوياً:

وسيفر الأخ من أخيه،

ويبتعد الابن عن أمّه،

ويمثل الجميع أمام الله،

صرعى من الرعب،

ويسقط الكفار

يغطيهم اللهب والغبار

***

وأنتم تتاجرون بضميركم أمام الفقر المدقع،

لا تنثر هباتك بيد مقتصدة:

فالسماء تبغي الكرم الوفير.

ففي يوم الحساب العسير، ومثل حقل خصيب

آه يا ناثر الخير،

ستجازى أعمالك بأعظم الجزاء.

لكن إذا، أسفت على عطاء الدنيا المكتسب،

وأنت تناول السائل عطاءك الشحيح، ...

فاعرف: أنّ كلّ هباتك، مثل حفنة تراب،

غسلها مطر غزير عن حجر،

ستمحى وينبذ الرب العطاء"(8).

وينادي في هذه القصائد بالتواضع والكرم ويذكّر الناس بضرورة مخافة الله القوي والجبار والرحيم والغفور، ويدعو بوشكين إلى احترام الإنسان بغض النظر عن مكانته الاجتماعيّة، يستلهم بوشكين "قبسات من القرآن الكريم" من سورة عَبَسَ، ومن الآيات من (17 ـ 31) والتي أنزل فيها: ﴿قُتِلَ الإنسانُ ما أكفرهُ، من أيِّ شيءٍ خلقَهُ، من نطفة خلقَهُ فقدَّرَهُ، ثمّ السبيلَ يسّرَهُ، ثم أماته فأقبَرَه، ثم إذا شاءَ أنشرهُ، كلا لما يقضِ ما أمَرَه، فلينظرِ الإنسانُ إلى طعامهِ، أنّا صببنا الماءَ صبّا، ثمّ شققنا الأرضَ شقّا، فأنبتنا فيها حبّا، عنباً وقضباً، وزيتوناً ونخلاً، وحدائقَ غلباً، وفاكهةً وأبّا﴾.

ويستلهم من سورة عَبَسَ الآيات من 33 ـ 42: ﴿فإذا جاءت الصّاخّةُ، يوم يفرُّ المرءُ من أخيهِ، وأمّهِ وأبيهِ، وصاحبتهِ وبنيهِ، لكلِّ امرئٍ منهم يومئذٍ شأنٌ يُغنيهِ، وجوه يومئذ مُسفرةٌ، ضاحكةٌ مُستبشرة، ووجوه يومئذٍ عليها غَبَرة، ترهقُها قَتَرة، أولئكَ هم الكَفَرةُ الفَجَرة﴾ ولقد أشارت إلى هذه القصائد الدكتورة مكارم الغمري، ودرستها دراسة مفصلة(9).

وفي <u>القصيدة الرابعة</u> يستلهم بوشكين الآيتين (257 ـ 258) من سورة البقرة:

﴿الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت، يخرجونهم من النور إلى الظلمات. ...فإنَّ الله يأتي بالشمس من المشرق، فأت بها من المغرب﴾:

لكن خيلاء الإثم خفتت

من كلمتك الغاضبة:

سأرفع الشمس من المشرق،

فارفعها أنت من المغرب!

<u>ويستلهم بوشكين في القصيدة الخامسة</u>

الآية الخامسة والثلاثين من سورة "النور": ﴿الله نورُ السموات والأرض، مثلُ نوره، كمشكاةٍ فيها مصباحٌ، المصباحُ في زجاجةٍ، الزجاجةُ كأنّها كوكب دريٌّ يوقد من شجرة مباركة" يقول بوشكين:

لقد أضاءت الشمس في الكون،

وأضاءت أيضاً السماء والأرض،

مثل نبتة كتان تمتلئ بالزيت،

تضيء في مصباح بلوري.

<u>ويستلهم بوشكين في القصيدة السادسة</u>

الآيات العاشرة والحادية العاشرة والثانية العاشرة من سورة "الصف" قال تعالى: ﴿يا أيُّها الذين آمنوا هل أدلكم على تجارةٍ تنجيكم من عذابٍ أليم، تؤمنون بالله ورسوله وتجاهدون في سبيل الله بأموالكم وأنفسكم، ذلكم خيرٌ لكم إنْ كنتم تعلمون، يغفر لكم ذنوبكم ويدخلكم جناتٍ تجري من تحتها الأنهار﴾ يقول بوشكين:

الشهداء الساقطون في المعركة:

هم الآن في الجنة

يغرقون في نعيم

لا ينغصه شيء

<u>ويستلهم بوشكين في القصيدة السابعة</u>

الآيات العشر الأولى من سورة "المُزَمّل" قال تعالى: ﴿يا أيُّها المُزَمّل قمْ الليلَ إلا قليلا﴾. يقول بوشكين:

وأقم الصلاة في

خشوعٍ حتى الصباح،

<u>ويستلهم بوشكين في القصيدة الثامنة</u> الآيات (262 ـ 264) من سورة "البقرة" قال تعالى: ﴿يا أيُّها الذين آمنوا لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى﴾ يقول بوشكين:

لكن إذا، أسفت على عطاء الدنيا المكتسب،

وأنت تناول السائلَ عطاءك الشحيح،

وضيقت من بسطك الغيور،

فاعرف: أنَّ كلَّ هباتك، مثل حفنة تراب،

غسلها مطر غزير عن حجر،

فتمحو، وينبذ الله العطاء.

يقول المتنبي(916 ـ م.966) عن الموضوع ذاته:

إذا الجودُ لَم يُرزَق خَلاصاً مِنَ الأَذى فَلا الحَمدُ مَكسوباً وَلا المالُ باقِيا

ويستلهم بوشكين في القصيدة في القصيدة التاسعة الآية (259)من سورة البقرة، قال تعالى: ﴿أو كالذي مرَّ على قريةٍ وهي خاويةٌ على عروشها﴾ يقول بوشكين:

لكن الصوت قال: إيه يا عابر السبيل لقد نمت أطول،

انظر: رقدت شاباً ونهضت كهلاً.

ــ رأي فيدور دوستيفسكي (1821 ـــ 1881) في قصيدة الكسندر بوشكين (1799 ـ 1837) "قبسات من القرآن الكريم.

ولا بأس من الإشارة إلى أنَّ الكاتب الروسيّ الشهير فيدر دوستويفسكي (1821 ـ 1881) أشار إلى قصائد بوشكين "قبسات من القرآن" في كلمته التي ألقاها بمناسبة إقامة نصب تذكاري لبوشكين عام 1880 في موسكو.

ألقى الكاتب الروسيّ العظيم فيدور دوستويفسكي عام 1880 كلمة حول إبداع الكسندر بوشكين بمناسبة إقامة نصب تذكاري للشاعر بوشكين، ولا بأس من الإشارة إلى أنَّ النصب التذكاريّ، ما زال قائماً في ساحة من ساحات موسكو، وتسمى ساحة بوشكين.

وأشاد بهذه القصائد وقال فيدور دوستويفسكي في كلمته الشهيرة: "عندما نقرأ قصيدة الكسندر بوشكين" قبسات من القرآن "نشعر بأنَّ الذي نظمها شاعر مسلم، لأننا نتحسس روح القرآن الكريم بكبريائه، وبسالته، وسيف الحق المشرع على الباطل، وقوة الإيمان.."(10) ويريد دوستويفسكي أنْ يقول إنَّ بوشكين يستطيع التعبير عن مشاعر الشعوب الأخرى، ويتقمص شخصياتها.

قصيدة "الشيطان"(1824) يقول فيها بوشكين عن الشيطان: "كان يوسوس...لم يكن يؤمن بالحبِّ والحرية وكان ينظر إلى الحياة في تهكم" تذكرنا هذه القصيدة بالآيات (34 ـ 36) من سورة البقرة، قال تعالى: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس﴾ وأيضاً تذكرنا بسورة "الناس" قال تعالى: ﴿قل أعوذ برب الناس... من شر الوسواس الخناس﴾.

وأصدر الأديب **مالك صقور** ـ عضو المكتب التنفيذي في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، رئيس تحرير مجلة "الموقف الأدبي" كتاباً مهماً بعنوان "**بوشكين والقرآن**" تناول به بالتفصيل قصائد بوشكين التي استلهمها من **القرآن الكريم**.

الفصل الخامس: بعنوان إيحاءات عربيّة وإسلامية في إنتاج ميخائيل ليرمنتوف 1814 – 1841 ومثله مثل بوشكين نظم قصيدة بعنوان "الرسول" يصف فيها الطريق الوعرة التي سار بها النبي العربي الكريم من أجل نقل الرسالة. وله قصيدة بعنوان "غصن فلسطين"

الفصل السادس: "**تأثير الشرق العربيِّ في أدب تولستوي**" الذي يقول في كتابه بعنوان "أحاديث النبي محمد"(1910) ومنها:

1 ـ إنَّ الله تعالى يحبُّ أن يرى عبده ساعياً في طلب الحلال.

2 – أعقلها وتوكل.

3 – حفت الجنة بالمكاره، وحفت النارُ بالشهوات.

4 – ما أكل أحد طعاماً قط خيراً من أن يأكل من عمل يديه.

5 ـ إرضَ بما قسمه الله تكن أغنى الأغنياء.

وقد جاء عن النبي ﷺ أنه قال: "انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً" فقيل له: يا رسول الله! أنصره مظلوماً فكيف أنصره ظالماً؟، قال: "تحجبه عن الظلم فذلك نصرك إياه".

والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه.

لا يؤمن أحدكم حتى يحبَّ لأخيه ما يحبُّ لنفسه.

وكتب تولستوي حكاية "علي بابا والأربعون حرامي".

والفصل السابع: عن إيفان بونين 1870 ـ 1954، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام1933.

كتب قصيدة عن الرسول في عام 1906 وأخرى عن الحجر الأسود وثالثة عن ليلة القدر وعن امرئ القيس وعن مدينة القاهرة.

بداية الأدب المقارن في الوطن العربيّ:

يبدأ البستاني مقدمة الترجمة بالعبارة التالية: "هذه إلياذة هوميروس أزفها إلى قرّاء العربية شعراً عربياً"(11) ويستخدم كلمة أزفها، لأنها كانت ثمرة تعب عمر، وهو يعلم أنّ هذا العمل سيخلده، وهذا ما حدث في الآداب العالمية الأخرى، فمن يقدم على ترجمة "الإلياذة" أو "الأوديسة" سيخلد اسمه، أذكر على سبيل المثال الشاعر الروسيّ الرومانسيّ جوكوفسكي (1783 ــ 1852) فلقد نقل "الأوديسة" إلى اللغة الروسيّة ولترجمته الأوديسة الفضل في خلوده أكثر من قصائده التي نظمها بنفسه، وعلى أيّة حال فالمترجم المتميز جدير بالخلود، أليس الدكتور سامي الدروبي (1921 ـ 1976) معروفاً في الوطن العربيّ أكثر بكثير من بعض المبدعين وذلك بفضل ترجماته لأدب دوستويفسكي (1821 ــ 1881) وتولستوي (1828 ــ 1910) وبوشكين (1799 ـ 1837) وليرمنتوف (1814 ـ 1841) ولأدباء آخرين، على الرغم من أنّ معظم ترجماته تمت عن لغة وسيطة وهي اللغة الفرنسيّة، وتم بعضها مباشرة مثل ترجمة مؤلفات الكاتب الجزائريّ مولود ياسين والمفكر الإفريقيّ فرانس فانون.

ويعد سليمان البستاني (1856 ـ 1925) من أهم رواد الأدب المقارن في الوطن العربيّ ولد في لبنان عام 1856 حصل على الشهادة الثانوية في المدرسة الوطنية ببيروت وعاش في العراق ثمانية أعوام (في بغداد والبصرة) ثم انتقل إلى مصر والأستانة، وانتخب نائباً عن بيروت في مجلس النواب العثماني وكان يتقن اليونانية والانكليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية وتوفي في نيويورك 1925.

يقول سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة "وانتقلت إلى المقارنة بين الإلياذة والشعر العربيّ"(12) ومن ثم فالمقدمة باعترافه وباعتراف علماء الأدب المقارن العرب وفي طليعتهم الدكتور حسام الخطيب هي من صميم الأدب المقارن، ويتابع فيقول: "وأفردت باباً للملاحم أو منظومات الشعر القصصيّ مما يماثل الإلياذة، فأشرت إلى ضروب الشعر عند الإفرنج وقابلت بين ملاحم الأعاجم والملاحم العربية، من الشعر الجاهليّ،

وجمهرة أشعار العرب. واستطردت من ذلك إلى إلقاء نظرة على الجاهليتين، جاهلية العرب وجاهلية اليونان... وذيلت المقدمة بخاتمة في الشعر واللغة وعارضت فيها بين العربيّة واليونانيّة وبحثت في اتساع العربيّة وثروتها القديمة"(13).

ويتحدث البستاني في مقدمته عن مؤلف "الإلياذة" هوميروس وأسرته وشعره ومرضه ووفاته، وقد عرف سيرة هوميروس بفضل إطلاعه على كتابات المؤرخ هيرودوتس ويرى البستاني أنّ هناك مصادر كثيرة تتحدث عن سيرة حياة هوميروس ولكنّ أقربها إلى الحقيقة هو ما كتبه هيرودوتس.

ترجم "الإلياذة" مستنداً إلى اللغات الخمس الآنفة الذكر. وعمل بترجمتها ثمانية أعوام، من عام 1887 ـ 1895 ثم شرحها وعلق عليها وكتب المقدمة خلال سبعة أعوام أخرى أي من عام 1895 ـ 1902، وصدرت عام 1904، عن دار الهلال بالقاهرة. وتقع المقدمة في مئتي صفحة، ويجري فيها سليمان البستاني مقارنة بين الأدبين العربيّ واليونانيّ ولاسيما بين "حديقة الشعر" لابن الروميّ (835 ـ 896م.) التي تقع في أكثر من مئتي بيت.

يقول سليمان البستاني:

"فلا سبيل إذن للزعم بوجود ملاحم للعرب في الجاهلية على نحو ما يريد منها بعرف الإفرنج، ولكن للجاهليين نوعاً آخر من الشعر القصصيّ مما يعزّ وجوده في سائر اللغات، وذلك في الملاحم القصيرة، المقولة في حوادث قصيرة، فجميع شعراء الجاهليّة، وبعض المخضرمين، قد سلكوا هذا المسلك، وأجادوا فيه... "(14).

ميزات مقدمة سليمان البستاني، وهي ميزات أشار إلى بعضها الدكتور حسام الخطيب في كتابه الآنف الذكر، وكذلك الدكتور عبد النبي اصطيف في الجزء الأول من كتابه "في النقد الأدبيّ العربيّ الحديث"(15).

1 – أجرى مقارنة بين الأدب اليونانيّ القديم والشعر العربيّ الجاهليّ وبذلك عرف القارئ العربي بالأدب اليونانيّ، ولم يكتف بالترجمة ووجد تشابهاً بين الأدبين.

2 – حاول سليمان البستاني إرجاع هذا التشابه إلى وجود خصائص مشتركة في مراحل التطور لدى المجتمعين العربيّ الجاهليّ واليونانيّ القديم، ولكنّه لم يوح أبداً بوجود أيّ تبادل أو تأثر أو تأثير بينهما، وبذلك وفر على نفسه الدخول في أحكام متعسفة.

3 – يتحمس البستاني للشعر العربيّ القديم، ويعلن استبشاره بالنهضة العربيّة الشاملة، وينتقد مرحلة الجمود التي مر بها الأدب العربيّ.

4 – عندما كتب مقدمة للإلياذة قرأ معظم دواوين الشعراء العرب لكي يجري مقارنة بين الإلياذة وبين الشعر العربيّ ويرى أنّ الشعر العربيّ مرّ بالمراحل الثلاث التالية: الأولى – النهضة الجاهلية: بدأت قبل الهجرة بتسعين عاماً أيّ في عام 532 ميلادية وهو زمن نبوغ امرئ القيس وإذا اعتبرنا أنّ بداية الأدب الجاهليّ هو عام 472 فيكون عمره 150 عاماً، ويذكر أمثلة من شعر العرب مثل شعر الحكمة لزهير بن أبي سلمى(المتوفى615م.):

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبْ

تمته ومن تخطئ يعمرْ فيهرم

والمرحلة الثانية: وهي مرحلة الشعراء المخضرمون: بدأت هذه المرحلة بالهجرة وانتهت بقيام الدولة العباسيّة، والمرحلة الثالثة وهي

مرحلة الدولة العباسية التي قامت عام 750 ميلادية.

5 – يقارن بين بعض القصائد العربية و"الإلياذة" مثل قصيدة الفرزدق التي مدح بها زين العابدين علي بن الحسين والتي يقول فيها:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته

والبيتُ يعرفه والحلُ والحرمُ

ويرى أنّ هذه القصيدة تتميز ببلاغة في المعنى، "ومتانة في التعبير، وإحكام في التركيب مع ميل إلى الرقة، وتلك هي مزايا الإلياذة فإنّ بلاغة الأصل لا تفوقها بلاغة في الكلام اليوناني"(15).

6 – كان مدح معظم الشعراء في العصر العباسيّ في سبيل الاسترزاق، فجعل بعضهم الشعر صناعة للتكسب، "أمّا إلياذة هوميروس فهي على ما وصلت إلينا نقية من تلك المغامز"(16) أيّ أنّه لم يمدح أحداً طمعاً بالعطايا والمال والمكاسب.

7 – يقارن بين قصيدة ابن الروميّ (835م. ـ 896م.) المسماة "حديقة الشعر" وتقع في مئتي بيت وبين "الإلياذة" وكأني بابن الروميّ وفيه لمحة من كنيته تحمله على تحديّ هوميروس في كثير من أساليبه ومعانيه وتشبيهاته"(17).

8 – يقارن أخيل بطل الإلياذة بعنترة فيقول: "وإذا نظرت إلى الأشخاص دهشت لما يبدو لك من الشبه في الأحوال والأقوال، فمن بطل كعنترة، ترتجف لصوته القبائل ارتجافها لصوت أخيل، يغاظ مثله، فيعتزل القتال، فينكل العدو بقومه حتى يهب من عزلته، فيفعل فعل أخيل في عودته"(18).

9 – ويتابع قوله "فالمعلقات إذاً رأس الملاحم العربيّة، وأقربهن إلى منظومات الشعر القصصيّ ... على ما يماثل تغني هوميروس في الإلياذة"(19).

10 – يرى سليمان البستاني أنّ المعري (973 ـــ 1057م) في "رسالة الغفران" سبق الشاعر الإيطالي دانتي والشاعر الإنكليزي جون ميلتون (20) في وصف العالم الآخر.

11 – وصف الحصان عند امرئ القيس يشبه وصف الحصان في الإلياذة، ويقول امرؤ القيس:

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً

كجلمود صخر حطه السيل من علِ

ويقول هوميروس:

كجلمود صخر قد انتزعا

في الشمّ سيل به اندفعا

12 – يجري مقارنة بين تطور اللغة العربيّة وتطور اللغة اليونانيّة فيرى أنّ الأولى حافظت على قواعدها في حين أنّ لغة هوميروس تحتاج إلى ترجمة إلى اللغة اليونانية الحديثة.

13 – وصف حال اليونان حين حلت بهم مصيبة كوصف المتبي للحمى:

أبنت الدهر عندي كلُ بنتٍ

فكيف وصلت أنت من الزحام

جرحت مجرحاً لم يبق فيه

مكانٌ للسيوف ولا السهام

14 – يجري مقارنة ثانيةً بين وضع أخيل وحاجة قومه إليه، وحاجة قوم عنترة العبسي إليه وكذلك أبي فراس الحمداني(932 ـ 968م.).

قال عنترة:

سيذكرني قومي إذا الخيل أصبحت

تجول بها الفرسان بين المضارب

قال أبو فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم

وفي الليلة الظلماء يفتقد البدرُ

15 – ويقارن طقوس التضحية القائمة عند كثير من الشعوب، فكان الطقس موجوداً عند الفينيقيين وعند اليونان وعند العرب، وكان الفينيقيون يقدمون أبناءهم ضحية للآلهة، وحتى العرب قبل الإسلام كانوا يفعلون ذلك، ويرى أنَّ عبد المطلب جد الرسول العربيِّ الكريم نذر أحد أبنائه في حال رزق عشرة أبناء ووقعت القرعة على عبد الله إلا أنَّه استبدل الضحية بمئة من الإبل.

ويأخذ سليمان البستاني على الأدب العباسيِّ بعض المآخذ منها:

1 – اختصار الوصف الشعريِّ.

2 – اتخاذ بعض الشعراء من الشعر صنعة للتكسب.

3 – ابتذال الغزل.

4 – تجاوزهم في المجون.

ويقارن هذه المرحلة في الأدب العربيِّ "بالإلياذة" فيقول: "أمّا إلياذة هوميروس فهي على ما وصلت إلينا نقيّة من تلك المغامز، لا يؤاخذ صاحبها على شيء من هذه الخلال الأربع، أمّا الخلة الأولى فلأنَّ الشاعر جاهليٌّ وحيثما تصفحت شعره رأيته أبدع في الوصف ورسم الحقائق. وأمّا الثانية والثالثة فلأنَّهما مخالفتان لطبعه، وذلك باد في كلِّ منظومة. وأمّا الرابعة فلقد تحاشاها الشاعر لسمو في أدبه..." (21).

يشبه الشاعر هوميروس جمال عيون المرأة بعيون المها يقول:

رمقته بطرف عين مهاةٍ

ثم قالت: وما الذي ترويه

وهو تشبيه وارد في الشعر العربيِّ يقول علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري(22)

16 – ويقارن البستاني بين الإلياذة والأدب العربيِّ في هوامشه وحواشيه الموجودة في كلِّ صفحة من صفحات ترجمته.

فيجد سليمان البستاني في النشيد الرابع من "الإلياذة" أبياتاً تتضمن معنى أبيات زهير بن أبي سلمى في معلقته، يقول هوميروس:

كأنّي بزفسَ غيظ وأنّا

ثم هاج البلا ورجّ المجنّا

أما زهير بن أبي سلمى فيقول:

فلا تكتمنَّ الله ما في نفوسكم

ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر

ليوم حساب أو يعجل فينقم (23)

ويجد سليمان البستاني في النشيد الرابع أبياتاً يشبه مضمونها مضمون البيتين التاليين للشاعر العربيِّ:

ورثنا المجد عن آباء صدقٍ

أسأنا في ديارهم الصنيعا

إذا الحسب الرفيعُ تواكلته

بناةُ السوء أوشكَ أن يضيعا

ويجد البستاني أبياتاً في وصف الليل لهوميروس تشبه الوصف التالي لامرئ القيس في الليل:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله

عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ بصبحٍ

وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ (25)

وكذلك يجد البستاني في النشيد السادس من الإلياذة أبياتاً تشبه في مضمونها مضمون أبيات المعري (973 ـ 1057):

خفّفْ الوطء ما أظن أديمَ الـ

أرض إلا من هذه الأجساد

وقبيح بنا وإنْ قَدُم العهـ

دُ هوان الآباء والأجداد (26)

ويفتخر أحد أبطال الإلياذة بنسبه ويقول:

فذا نسبٌ فيه يعتز مثلي

وهذا إذا شئت أصلي وفصلي (27)

ويذكّرنا هذا البيت ببيت الفرزدق:

أولئك آبائي فجئني بمثلهم

إذا جمعتنا يا جرير الجوامعُ

ولكن هناك أبياتاً لها مضمون آخر تشبه مضمون البيت التالي:

لا تقل أصلي وفصلي أبداً

إنّما أصلُ الفتى ما قد حصل

ويقارن سليمان البستاني علاقة أبرام بابنه باريس في النشيد السابع بعلاقة والد جساس بجساس، الذي طعن كليباً في ملحمة "الزير سالم" وسبب بذلك لقومه المآسي، ويردد بطل الإلياذة أخيل في النشيد التاسع أقوالاً تشبه أبيات المتنبي (916 ـ 966م) التالية:

أيَّ محلٍّ أرتقي

أيَّ عظيم أتقي

وكلُّ ما قد خلق اللـ

ـهُ وما لم يخلقِ

محتقرٌ في همتي

كشعرة في مفرقي

يقول أخيل: هو عندي كشعرة باحتقار...(28)

وهناك أقوال تشبه أقوال كثير من الشعراء مثل تأبط شراً الذي يقول:

حمال ألوية، شهاد أندية

قوال محكمة، جوّال آفاق (29)

ونجد أحياناً فلسفة تشبه فلسفة أبي العلاء المعري في العفة وعدم الإنجاب، الذي يقول:

هذا ما جناه أبي عليَّ

وما جنيت على أحد (30)

ويعود البستاني ويذكر في هوامش النشيد الثالث والعشرين أبياتاً للمعري يشيد فيها بحرق جثمان الميت عند الهنود علماً بأنَّ العرب بوجه عام لا يؤيدون هذه الفكرة التي ذكرها أبو العلاء، ويشير البستاني إلى فلسفة أبي العلاء المعري في مكان آخر إذ يقول المعري:

تعـبٌ كلُّهـا الحيـاة فمـا أعـ

جبُ إلا مـن راغـبٍ في ازديـاد

إنّ حزنـاً في سـاعة المـوت أضعـا

فُ سرور في ساعة الميلاد (31)

ويكثر البستاني في ذكر أبيات من معلقة عنترة العبسي مثل:

فـإذا سـكرت فـإنني مسـتهلك

مـالي وعرضـي وافـر لم يكلـم

وإذا صحوت فلا أقصر عن ندى

وكمـا علمـت شمـائلي وتكرمـي

هـلا سـألت الحـي يـا ابنـة مالـك

إن كنـت جاهلـة بمـا لم تعلمـي

يخـبرك مـن شـهد الوقعيـة أنّـني

أغشـى الـوغى وأعـف عنـد المغنم

لمـا رأيـتُ القـوم أقبـل جمعهـم

يتـذامرون كـررتُ غـيرَ مـذمم

ولا عجب أن نجد تشابهاً بين أبيات عنترة وبين أبيات يكررها بطل الإلياذة "أخيل" لأنّ العملين الأدبيين "الإلياذة" ومعلقة عنترة يتضمنان موضوع الفروسية والحبّ والبطل الأسطوريّ الشعبيّ، ويشبه وضع عنترة إلى حدٍّ ما الوضع الذي وقع فيه أخيل ولاسيما بعد أن انتزع منه أغاممنون حبيبته، فغضب واعتزل القتال وأخذ الإغريق يرجونه للمشاركة في ساحة الوغى، فيشارك أخيراً، بعد أن أحس أنّ شعبه بحاجته، ونجد مقارنة مسهبة بين البطلين في هوامش أكثر من نشيد ولاسيما في النشيد الثامن عشر،

وفي النشيد الرابع والعشرين وهو النشيد الأخير، يذكر البيت التالي لعنترة:

لا تسقني كأس الحياة بذلةٍ

بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

ونجد في هوامش النشيد التاسع عشر تشبيهاً استنتجه البستاني، إذ كان حزن أخيل لفقدانه أحد أصدقائه الذي يتمنى لو أنه مات معه أو قبله، فيشبه حزن البحتري الذي يقول:

وإنّ بقـائي بعـده لخيانـة

وما كنت يوماً قبله بخوون (32)

ويجد البستاني في النشيد العشرين أبياتاً تشبه مبالغة ابن هاني في مدحه للخليفة المعز لدين الله:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار

فاقعـل فأنـت الواحـدُ القهّـارُ

فكأنّمـا أنـت الـنبيّ محمـدٌ

وكأنّمـا أنصـارُكَ الأنصـارُ (33)

ويذكر في هوامش النشيد الأخير وهو النشيد الرابع والعشرين بعض الأبيات التي رثت بها الخنساء أخاها صخراً، لوجود أبيات تشبهها من حيث المضمون في النشيد المذكور.

روحي الخالدي

ومن رواد الأدب المقارن في الأدب العربيّ روحي الخالدي /1864 ـ 1913/ وهو روحي بن ياسين الخالدي ولد في مدينة القدس عام 1864 درس في القدس ونابلس وطرابلس الشام وبيروت والآستانة. عينته الدولة العثمانية قنصلاً لها في مدينة بوردو في فرنسا في عام 1898 وأصبح بعدها رئيساً لجمعية القناصل في تلك المدينة

وحصل على أرفع الأوسمة، وتزوج فتاة فرنسية أنجبت له طفلا وحيدا سماه يحيى الذي درس فيما بعد الهندسة وأصبح رئيساً لبلدية بوردو.

وفي عام 1908 انتخب روحي الخالدي نائباً في مجلس النواب العثماني وأصبح وكيلاً أول للمجلس وأعيد انتخابه مرة ثانية وثالثة وتوفي في العاصمة العثمانية في آب عام 1913 له عدة كتب.

يهمنا منها كتابه "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو" صدر للمرة الأولى في القاهرة عام 1904 أي في العام ذاته الذي نشرت به " إلياذة هوميروس " باللغة العربية وفي العاصمة ذاتها وفي المطبعة ذاتها أي في دار الهلال بالفجالة بالقاهرة صدرت الطبعة الثانية بتوقيعه في عام 1912. وبعد وفاته صدرت طبعتان لهذا الكتاب بتقديم الدكتور حسام الخطيب، صدرت الطبعة الثالثة عام 1984.

ميزات الكتاب:

استعمل روحي الخالدي كلمة علم الأدب وهي تسمية جديدة على النقد الأدبي في مطلع القرن العشرين ويبدو انه تأثر بالنقاد الفرنسيين الثلاثة:

الناقد الأول: سانت بوف /1804 ــ 1869/ الذي دعا إلى دراسة الأدباء دراسة علمية ورأى أن "الأديب وأدبه هما ثمرة حتمية لقوانين معينة ولذلك اهتم بدراسة أسرة الأديب والمرحلة التاريخية التي يمر بها شعبه فكان يهتم بالخصائص العامة للأدب وليس بفردية الأديب.

الناقد الثاني: تلميذه هيبوليت تين /1828 ـ 1893/ الذي حاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطاً تاماً، وكان يرى أنَّ هناك ثلاثة قوانين طبيعية حتمية تتحكم بالعملية الإبداعية.

ـ **القانون الأول**: وهو جنس إذ أن لكل أمة خصائص معينة تتصف وتتميز بها عن غيرها من الأمم ولكن هذا القانون غير دقيق نظراً لكثرة التزاوج بين الأمم بسبب الهجرات والحروب فلا يوجد عرق صاف.

ـ **القانون الثاني**: البيئة أو المكان فالأدباء يتأثرون بالمكان الذي يعيشون فيه ولكن تطبيق هذا القانون تطبيقاً أعمى قد يؤدي إلى نتائج غير صحيحة.

ـ **القانون الثالث**: الزمان أو العصر الذي يعيش فيه أديب معين. فأدباء عصر معين يتصفون بصفات مشتركة ولكن هذا الكلام غير صحيح إلى حد ما فهناك صفات فردية خاصة بكل كاتب.

الناقد الثالث: برونتيير /1849 ـ 1906/ تأثر هذا الناقد بنظرية داروين التي تؤمن بتطور الكائنات الحية ويرى أنَّ الأجناس الأدبية أيضا تتطور مثلها مثل الكائنات الحية.

رأي الدكتور حسام الخطيب في كتاب روحي الخالدي:

1 ــ يمتدح الدكتور حسام الخطيب الكتاب المذكور لعدم تعصب مؤلفه للأدب العربي ولاستخدامه لغة علمية واضحة فهو يرى أن الأدب العربي تأثر بغيره من الآداب وترك آثاره فيها.

2 ــ يرى المؤلف أن الآداب الأوربية تأثرت بالأدب العربي بوجه عام ويقدم حالة خاصة وهي فيكتور هيجو.

3 ــ الخالدي فكرة للمذاهب والأنواع الأدبية لدى الأوربيين.

4 ـ يرى خالدي أن الآداب الأوربية تأثرت بالأدب العربي في أثناء قيام الدولة العربية في الأندلس.

5 ـ بين الخالدي أن أحد أسباب شهرة فيكتور هيجو يعود إلى عظمة الأمة الفرنسية، فهو يرى أن كثيراً من الأدباء يحظون بأكثر مما يستحقون من شهرة عالمية بسبب قوة مكانة بلدانهم.

6 ـ يستنتج الخالدي ان التجارب التاريخية المتشابهة لدى شعبين معينين تنتج أفكاراً وآداباً متشابهة الاستنتاج نفسه الذي توصل إليه سليمان البستاني /1856 ـ 1925/ في مقدمته لترجمة /الإليـاذة 1904/.

7 ـ يجري مقارنة بين /ملهاة تارتوف/ لموليير وبعض أبيات أبي العلاء المعري /973 ـ 1057م/.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى معرفة الخالدي باللغة العربية لغته الأم وبالفرنسية حيث أقام هناك وتزوج وبالتركية حيث أقام بالعاصمة العثمانية وشغل منصب نائب عن مدينة القدس في مجلس النواب العثماني وكان يعرف الفارسية مما أهله ليكون باحثاً كبيراً في الأدب المقارن، بالإضافة إلى سعة اطلاعه على الآداب العالمية.

كتب روحي الخالدي كتابه الآنف الذكر بمناسبة الذكرى المئوية الأولى لميلاد فيكتور هيجو اذ إنَّ الروائي الفرنسي من مواليد عام 1802 ولقد احتفلت الأوساط الأدبية الفرنسية عام 1902 بمرور مئة عام على ميلاده وعمت الاحتفالات مدن فرنسا كلها، توفي فيكتور هيجو عام 1885 أي عاش ثلاثة وثمانين عاماً وكان شاعراً كبيراً وأصبح فيما بعد عضواً في البرلمان وهو ابن ضابط وأمضى شبابه في تلك الفترة التي قاد بها نابليون بونابرت /1769 ـ 1821/ فرنسا.

كتب الخالدي بعد ذلك عن تاريخ الغرب وعن فتح العرب لإسبانيا وحربهم ضد فرنسا ويشير روحي الخالدي في كتابه إلى أن كتاب الغرب ترجموا كتب أرسطو عن اللغة العربية بعد أن ضاع أصلها اليوناني فنقلت من العربية إلى اللاتينية ومنها إلى اللغات الأوربية.

يشير الخالدي كما أشار قبله البستاني إلى أن دانتي /1265 ـ 1321/ الذي ألف /الكوميديا الإلهية/ عام 1300م تأثر برسالة الغفران للمعري /973 ـ 1075م/ وتقسم "الكوميديا الالهية" إلى ثلاثة أبواب:

باب جهنم، باب الفردوس وباب المطهر، ويقول روحي الخالدي: "الكوميديا الإلهية أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين، وقدمها جواباً لرسالة وردت إليه من أحد أصحابه من حلب، وانتقل منها لذكر الجنة ونعيمها. ...." وبذلك فهو من أوائل الذين أشاروا إلى وجود تشابه بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية ولكنه لم يجر دراسة كافية حول ذلك كما فعل فيما بعد قسطاكي الحمصي.

و يجري مقارنة بين أشعار المعري وأشعار فيكتور هيجو، ويكتب عن "روميو وجولييت" وهي تراجيديا حزينة لشكسبير /1569 ـ 1616/ وهما فتى وفتاة تحابا وقاسيا تباريح الهوى بسبب العداوة التي قامت بين أهل الفتاة وأهل الفتى، على مثال ما يقع بين قبائل العرب من العداوات التي تحول بين العاشق والمعشوق.

الهوامش:

(1) الدكتور محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط5 ص9.

(2) د.عبده عبود، الأدب المقارن، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص30.

(3) د.حسام الخطيب، الأدب المقارن، جامعة دمشق، 1982، ج 1، ص17.

(4) فيكتور جيرمونسكي، الأدب المقارن، لينينغراد، 1979، دار العلم، المصدر باللغة الروسيّة. ترجمة د.غسان مرتضى 1904، ص244.

(5) المصدر السابق، ص252.

(6) المصدر السابق، ص188.

(7) المصدر السابق، ص187.

(8) بوشكين، مختارات، القاهرة، ترجمة: د.مكارم الغمري، ص 155، مصدر سابق.

(9) د.مكارم الغمري، مؤثرات عربيّة وإسلاميّة في الأدب الروسيّ، عالم المعرفة، الكويت، العدد 155، عام 1991، ص 143.

(10) فيدور دوستويفسكي، مختارات في عشرة أجزاء، كلمة دوستويفسكي عن بوشكين، المجلد العاشر، موسكو، دار الأدب الإبداعي 1959 ص149، المصدر باللغة الروسيّة.

(11) الإلياذة، الجزء الأول، بيروت، دار العودة، ص 5.

(12) المصدر السابق، ص 5.

(13) المصدر السابق، ص 5.

(14) المصدر السابق، ص 6 ـ 7.

(15) الدكتور عبد النبي اصطيف في النقد الأدبي العربي الحديث، جامعة دمشق، 1991، ص 149.

(16) مقدمة سليمان البستاني للإلياذة، مصدر سابق، ص 136.

(17) المصدر السابق، ص 149.

(18) المصدر السابق، ص 155.

(19) المصدر السابق، ص 169.

(20) المصدر السابق، ص 173 ـ 174.

(21) المصدر السابق، ص 175.

(22) المصدر السابق، ص ؟؟؟.

(23) المصدر السابق، ص 149.

(24) المصدر السابق، ص 243.

(25) المصدر السابق، ص 360.

(26) المصدر السابق، ص 373،

(27) المصدر السابق، ص 376.

(28) المصدر السابق، ص 448.

(29) المصدر السابق، ص 454.

(30) المصدر السابق، ص 573.

(31) المصدر السابق، ص 579.

(32) المصدر السابق، ص 596.

(33) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص 951.

(34) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص 960.

(35) مقدمة الإلياذة، المجلد الأول، ص 76.

(36) روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب، مقدمة الدكتور حسام الخطيب، ط4، دمشق 1984، ص 10.

□□

مقدمة في الأدب المقارن

بقلم بي برونال
وكلود بيشوا وأندريه ميشيل
روسو من الفرنسية إلى العربية

❑ د. نذير العظمة

كتب جان بول قائلاً: "إن أفضل وسيلة للتعريف بكلمة جديدة هو أن نضعها في صفحة العنوان". إن مصطلح "الأدب المقارن" مطبوعاً على غلاف هذا الكتاب سيجد بذاته تبريره. لكن الكلمة ليست جديدة: إنها من صنع القرن التاسع عشر وليست العبارة جديدة إلا منذ مؤلف بوسنت الأدب المقارن في عام 1886م حتى الطبعة السادسة، منقحة بقلم موريس فرانسوا غويار في كتابه الأدب المقارن في عام (1978م) تتالت بعدئذ الكتيبات التي تحمل هذا العنوان، وكتابنا ليس استثناء للقاعدة. بعد كتاب الأدب المقارن (1931م) بقلم بول فان تيغيم وكتاب الأدب المقارن بقلم كلود بيشوا وأندريه ميكيل روسو المنشور بواسطة المحرر نفسه، وباستعادة عناصر عديدة من هذا الكتاب إنه يحاول أن يجيب على السؤال: "ما هو الأدب المقارن"؟

لقد حاولت الكتب السابقة أن تجيب على هذا السؤال، كما يود أن يفعل كتابنا هذا. لكن منذ 1931م، ومنذ 1967م بخاصة أخذت دراسات الأدب المقارن تخبو. هل هذا، كما زعم في عام 1971م، واحد من خصومه، لأنه "يمتلك خصوصية كونه في قسم الآداب، حيث يسيطر الغموض سيطرة عظيمة في هذا الميدان؟".

هل هذا لأنه يريد أن يضم نواحي كثيرة: كل الآداب لكل اللغات في كل بلدان العالم، وفي الوقت نفسه كل أنواع التعبير داخل الأدب الواحد أو ما وراءه؟ هل هذا لأن الأدب المقارن منذ خمس عشرة سنة أخذ يميل نحو التطور إلى

ما يسمى "**بالأدب العام**" فبعد عام 1968 أخذت المناصب الجامعية "للأدب العام والمقارن" تتبع المناصب القديمة "للأدب المقارن" أو "الآداب الحديثة المقارنة".

في عام 1974 أراد السيد إيتاميل الأستاذ في جامعة السوربون الجديدة (باريز رقم 3) أن يسهم في "أدب عام (حقيقة)".. فكما هو الآن كان ذلك من قبل، كان يعتقد أنه يجب أن ننهج في الأدب المقارن على نهج الأمريكيين، وعلى هذا فإن ذلك وسيلة واضحة لوضع هذا المصطلح موضع النزاع بين المقارنين على طرفي المحيط الأطلنطي (أوروبا وأمريكا).

إن مصطلح الأدب العام هناك كان مقحماً، فبارتباطه بالأدب المقارن يعضده أحياناً وأحياناً أخرى يحل محله.

ولكي لا يساء فهمنا هذا ليس اقتراح محافظين أتوا ليدافعوا عن كتاب قديم اعتبروه جديداً في عصره، في غضون تقاليد أقل من قرن. لقد برهنت التجربة خلال هذه السنوات الأخيرة، شكراً للأدب العام، إن الأدب المقارن قد غزا أرضاً جديدة أو جمهوراً واسعاً في فرنسا، وأنه لأنه أراد الحوار لم يعد ذلك حواراً للطرشان. ولكن توسعه يفرض أكثر من أي وقت مضى أن يستخرج اسماً أكثر جدية من الماضي وهي المسألة التي ينطوي عليها مصطلح الأدب المقارن ضمنياً.

بالتأكيد إن القدوة تأتي من جان بول سارتر بطرحه ما هو الأدب؟ في مجلة مواقف رقم 2 عام 1947. كما تأتي أيضاً من الولايات المتحدة ومن كتاب السيد إس. إس براور دراسات أدبية مقارنة (عن دار نشر 1973)، الذي كان قد نظم في أطروحة للإجابة على السؤال المطروح بادئ ذي بدء: "**ما هو الأدب المقارن**؟" ولنقلها بتواضع إن هذا الكتاب كان قد عنون بعنوان فرعي كمدخل. ومثله كتاب هوغود دايسرينك (بالألمانية) الأدب المقارن: (مدخل عن دار نشر بون بوفيه فبرلاغ 1977). يبدو أن زمن الأبحاث قد مضى. فماذا نعني بالأدب المقارن؟ فإن يطلب المثقف الهاوي عبارات قصيرة كجواب على سؤال أولي كهذا سيكون جد مخدوع دعونا لا نتكلم عن قاموس لاروس الموضح المختصر. فبالرغم من مجلداته الستة الكبيرة فإن كل ما كرسه لاروس القرن العشرين الكلاسيكي لكلمة "المقارن" بضع سطور لتعريفات ذات نماذج متنوعة للمعارف المقارنة، فهو لا يهمس كلمة واحدة عن هذا الذي يهمنا. الصمت نفسه في كل القواميس الأخرى تقريباً أو الموسوعات، وأكثرها فرنسي لا أجنبي. وقاموس اللاروس الموسوعي الكبير ذو العشرة مجلدات، فيه تعريف مختصر لا غير، لكنه يمكن قبوله، (دائماً في مادة "المقارن 1962")، يحتفظ للعلم المقارن بنصف عمود جيد في نهاية مقاله "الأدب" بحماسة كافية ليقدمها كنتيجة، كتتويج تقريباً لدراسة الأدب كلها بشكل عام الموسوعة الكونية يونيفر ساليس (الجزء العاشر 1971) يقترح ملاحظة جوهرية وغنية بإدراك متنوع حيث يبدو إيتاميل مع ذلك مجبراً على أن يفصح عن تحرجه في حضور تسميات مختلفة. ولكنه يستنتج منها "أن الريب اللغوية

تعبر عن أنواع الحيرة والشكوك المشروعة التي تفعل في أكثر من مقارني معاصر" ويعطي بديلاً للاستعمال المؤقت عن العبارة الشائعة.

بعد خمس وعشرين سنة من الممارسة الرسمية والنظامية (هذا إذا أهملنا المراحل الأولية) لم يتوصل بعد إلى اتفاق على تعريف الأدب المقارن بسيط وحاسم. ويعتقد أنه تم الحصول على ذلك في مطلع الحرب العالمية الثانية، لكن المجادلات الحية وضعت ذلك كله موضع السؤال. الهدوء قد عاد. أعلينا أن لا نتساءل حول عدم استقرار كهذا في البحث عن الأسباب وأن نضع نهاية له؟

وفي عام 1951 كان لنا أن أول مفاجأة في مقارنة سلبية. كتب الأستاذ جون ماري كاريي في السوربون، غير المنازع في الميدان في عصره مقدماً الطبعة الأولى لكتاب "ماذا أعرف" للمؤلف إم إف غويار كتب يقول: "إنه لا يعني أن ينقل ببساطة على مستوى الآداب الأجنبية المتوازيات في البلاغة القديمة ما بين كورناري وراسين أو فولتير وروسو الخ. إننا لا نحب كثيراً لأنفسنا أن نتخلف في مشابهات بين تنسيون وموسيه أو ديكينز ودوديه الخ". أدب أجنبي مقارن لا يقارن أبداً! كانت هذه العقيدة (الدوغما) بدون شك قسرية جداً. إذا كانت المقارنة غير معقولة كما ذكرنا إيتاميل بدوره في منشورة مشهورة 1963 (طبعت طبعة ثانية 1977) وإذا لم يكن لها الحق أن تكون جزءاً من الأدب المقارن ألا تزودنا على الأقل بمادة يجب أن تستخدم بروية. فبين كثير من الروابط المزيفة يمكن أن نقع على واحدة تقودنا إلى اكتشاف تأثير يوضح لنا ميدان القوى المتخيلة. ويمكن أن يكون للمقارنة وظيفة كشفية في الأدب المقارن. هكذا يبينها الأستاذ ميشيل فن هايوت بمقارنة اثنتي عشر شخصية مختلفة لجوديث التي في كل مرة يستخرجها جيرودو من التقاليد التوراتية في كتابه جوديث هذا على أثر فريدريك هيل على أثره وحده. ويمكن للمقارنة إذا أجريت بكيفية قوية أن تكون الأساس نفسه لدراسة في الأدب المقارن وقد برهن على ذلك برهاناً جيداً المؤلف جوليان هيرفييه في كتابه دريو لاروشيل وجانكز – فردان ضد التاريخ (1978) كما فعل أيضاً جان ويسفرير مؤلف فوكنر ودويستويفسكي – تأثرات ومؤثرات (1978).

إن التطورات الأخيرة للأدب المقارن (أو المزعوم كذلك) تحمل لنا مفاجأة أخرى. فلان لا يحكم إلا بالشريط المصور، وذاك يمد تحرية على القضية من طرفيها، والآخر يخترع علم سيمياء العلب الصغيرة لاسطوانات الميكروسيون (أسطوانة تتيح وقتاً كبيراً للاستماع). الأدب المقارن يود أ، يقارن حقاً ولكنه لا يريد أن يكون أدباً، أو على الأغلب أنه يرتاب ويختار أن يكون هامشياً. ربما، لنقولها حقيقة ألا يعوزه أن يثق بنفسه خاصة وأن يترك "للمختصين" روائع القمم، الكوميديا الإلهية ودون كيشوت أو البحث عن الزمن الضائع ويفكر بأنه يجب أن يتناول المؤلفات الأقل شهرة. لا ريب أن هذه المجالات الواسعة الأقل اكتشافاً تستحق الوجود بواسطة المقارني. ولكن عندما خصص رنيه كيز

أطروحة عملاقة لرواية مسلسلة وأسس في عام 1982 في جامعة نانسي الثانية مركزاً للبحث حول الرواية الشعبية لم يغمض عينيه عن "بلزاكه" العزيز وعلم جيداً أن هذه كانت حالة أخرى لتحل محله في الإنتاج الأدبي لعصره والأفضل أن نقدر قيمتها.

يبقى الأدب المقارن أدباً ولم يمنعه هذا من أن يقارن. هاتان بديهيتان واضحتان، حقيقيتان أوليتان يتذكرهما جيداً مع ذلك لأن ضياعه في إغراءات التناقض نستطيع أن نجعلهما منسيتين.

نود رغم أننا انطلقنا انطلاقاً آخر، أن نبحث قبل كل مبادرة مقارنية، ما يمكن أن تكون قضية الأدب المقارنة وما يجعله ضرورياً.

يقول كلود ادموند ماغني: "إن العوالم الأدبية عوالم مسورة" إنها تتواصل فيما بينها بالقدر الذي تقوم به الضمائر في الفلسفات المتشائمة التي تشك بالإنسان.

وتميل المؤلفات وهي نفسها معزولة إلى أن تعزل أيضاً "مستهلكها" إذا لم يقم هو نفسه بنقدها بأن يعيد خلقها في وحدتها "مفهومة كما هي" يستطيع الناقد أن يساعدها ولهذا فالنقد الأدبي يمكن أن يعرف كمبادرة ضخمة "لفك عزلة الأدب"، ولكن المرء له الحق أن يفكر فيما إذا كانت هناك مهمة أخرى وهي فك عزلة النقد الأدبي هذه المرة. فالأدب المقارن هو واحد من الجهود المنجز بهذا المعنى.

وضع رولان بارت في 16 شباط 1980 في درسه ما قبل الأخير في كلية فرنسا، أن الكاتب اليوم لم يعد يقوده الزعماء كما فعل بين الحربين اندري جيد وفاليري أو كلوديل ومالرو أيضاً في تاريخ أكثر حداثة. فإن انتهاء زمن الزعامة يقابل كارثة الأدب. فإذا اختار بارت هذه اللغة الأنجلو فرنسية التي أنكرها إيتاميل ليعبر عن نفسه فيبدو (بارت) أنه قد أهمل الحقيقة الأساسية التالية:

مشكلة الزعامة (في الأدب) لا يمكن أن تطرح نفسها في فضاء قريب من مناخ قومي أو معطيات لغوية. هذا منحى جور لويس بورج على سبيل المثال الذي تحول إلى محب للأدب، وسيجده الراوي المبتدئ احتفالاً سرياً مستمر الابتكار الوهمي. وكما قال آلان بوسكيه يرى الشاعر فيه "غونغورا أو فاليري اليوم".

ويعتبر السيميائية مولفه "كلعب بحرف تحريفاً نظامياً الاقتصاد الكلاسيكي للكتابة".

وليونارد سيسكيا وهو واحد من الذين فرض تقديمه إلى إيطاليا لا يتردد أن يعترف به "كفقيه عصرنا فقيه زنديق يعني العلامة الأكثر سمواً للتناقض الذي نعيش فيه". وأن بورج قد أصبح منوبلا دون جائزة نوبل الأمر الذي يعتبر أحياناً في أمريكا الجنوبية بأن بلدان أوروبا قد أنشأت "أسطورتها" وهذا لا يغير من الأمر شيئاً، فهيبتها أو نفوذها في خير كما كان من قبل أن تسمى حقيقة مقارنية. والمثال كذلك أكثر بوزاً بأنه ما من كاتب على الأرجح كان أكثر انفتاحاً من بورج على الآداب الأجنبية إنه كأستاذ للغة الإنجليزية كأبيه (روايته الأولى بعنوان كتاب الرمل ترينا إياه أيضاً على شاطئ نهر شارلز في كامبرج ماساشوست في وقت كأنه يشغل كرسي

الشعر شارلز اليوت نورتون في جامعة هارفرد) إنه قد أحس بأنه محبوس في المتاهات ذاتها التي حبس فيها جويس فاجتذبه فن كتابة جي. كي. شيسترتون. لقد شارك في تأليف مقالة حول الآداب الجرمانية القديمة وقد كان مترجماً لوايلد (الأمير السعيد 1905) ولكافكا (Die Verwandlung).

واستحق لذلك في حياته أن تعد أطروحة في الأدب المقارن ألفها ميشيل بريفيه وخصصها لدراسة عالمية هذا المؤلف وصف يرفض حقيقة هذا الأرجنتيني الأصيل.

يدعو بارت كتاب المستقبل لا سيما فيما إذا لم يكتبوا كافية أو أنهم يكتبون كثيراً أن يتبعوا نصيحة جوليو كورتازار وهي أن ابدأوا بالترجمة، ففي نفس اليوم يصادف بارت حقيقة أخرى مقارنية، إن أفضل الشعراء لهذا العصر هم تراجمة بموهبة عظيمة: كايف بونقوا الذي أعطى ربما لأول مرة ترجمات مرضية عن شكسبير بالفرنسية، ويصدق الحال على فيليب جاكوتيت فبصدده تكلم جان سترابونسكي "عن التوسط الخلاق". وأضاف "ماذا نترجم إن لم نرحب بأن نكون غير أذن مصغية أولا لصوت غريب وأن نعطي من ثم لهذا الصوت، بالمصادر التي في لغتنا جسداً يحيا فيه الانعطاف الأول؟ إن كل ما تحققه الترجمة هو تأسيس شفافية، أن تبتكر لغة جديدة، قادرة على أن تنقل معنى سابقاً، هكذا صنع فيليب جاكوتيت بموسل وأنغاريتي ونوفاليس وهولدرلن وريلكه لأنه قربهم إلينا". والكتاب الذي أشرف عليه إيتاميل في السوربون الجديدة بتاريخ كانون الأول (1972) في إطار (A.U.E) اتحاد الدراسات والبحث للأدب العام والمقارن بعنوان أعمال مؤتمر الترجمة الشعرية (المنشور 1978) يطلعنا على أهمية المشكلة بالنسبة للمقارني وعلى سعة ميدانه (هنغاري عربي مالطي عبري تركي فارسي بنغالي صيني ياباني) والنتائج التي يمكن أن نؤسس بها فريقاً من الباحثين حينما يجعلها مشرف موثوق حية.

ولد الأدب المقارن أولاً من تطبيق أمبريقي للأدب والثقافة الأدبية ربما تبدو الكلمة اليوم بالية وتعلة من أجل أطروحات جامعية. إنه لمما يسعد أن الشيء يوجد أيضا في الدرس الذي أشير إليه فيما سلف عندما أخذ رولان بارت بالاستشهاد بالرسائل لشاعر شاب بقلم ريلكه وبمذكرات كافكا فضلاً عن مقالات موريس بلانشولكي يلقي مزيداً من الضوء على عنصر الغموض (في الشعر) والرغبة المغذية للكتابة فقد قام بدراسة مقارنية دون أن يعلم. كان هذا بالفعل إقراراً كما لو كتب المرء بلغة معطاة فالخبرة التي يحصل عليها الأفراد بلغة أجنبية ربما هي مشتركة.

يعترف مللر بأنه في روايته مدار السرطان أنه قد استلهم ما استخدمه سيلين من لغة محكية في روايته سفر إلى آخر الليل. ويكتشف الفرد دوبلن جويس ويجد في رواية يوليسيس "ريحا طيبة من أجل أشرعته" بالرغم من أنه كان قد ابتدأ كتابة روايته هوبر لين الكسندر بلاتز بشكل واسع.

يسمح عمل الثقافة المؤسس في كلتا الحالتين في مدن ذات تأثير أدبي للمقارني أن يوسع بحثه إذا كان جيداً يقول سيمون جون بطرافة "إنه جمركي الأدب الذي يراقب على الحدود مرور الكتب" واستتبع ذلك بقوله "ولعبة المؤثرات مباشرة وغير مباشرة ومتبادلة" ولكن عليه في أغلب الأحيان أن يفك خيوط الروابط المتشابكة إذ المؤلف المدروس هو المقارن الأول. إن رواية في البحث عن الزمن الضائع ليس راضياً بأن يمر بسوناتا فانتوي في فراق تريستان وايزول حينما ينتظر بكآبة مكتومة، البرتين الذين يخرج ليذهب إلى العرض المسائي للتروكاديرو.

إنه يتوقف عن الذهاب من هنا على ميزة وجود بشكل رائع حقاً ولكن دائماً غير مكتمل هو ميزة كل المؤلفات العظيمة للقرن التاسع عشر "الكوميديا الإلهية، وأسطورة القرون وتوارث الإنسانية والثلاثية وأوتريستان. ولكن أليس هذا لن يكون.

حالة المؤلف نفسه الذي صمم أن يكتبه ومن أجله أتم ألف ليلة وليلة: شهرزاد الجديدة، ربط أبناءه بروايته كل يوم بدون انقطاع ولكنه منسوخ بروابط جديدة:

وقد عشت في قلق ألا أعرف إذا كان سيد مصيري، وهو أقل انغماساً من السلطان شهريار، إذا كان سيرجئ قدر موتي وذلك في الصباح عندما أتوقف عن رواتبي ويسمح لي لأتابع التكملة في المساء التالي، لا لأنني تظاهرت بأن أعيد عمل شيء رغم أنه عمل ألف ليلة وليلة ولا لأن مذكرات سان سيمون التي كتبت في الليل أيضاً، ولا لأي من الكتب التي كنت أحببتها، في طفولتي الساذجة، متعلقاً بها تعلقاً خرافياً كما بحبيباتي، لا أستطيع بدون الحب أن أتصور مؤلفاً أصبح مختلفاً عنها. ولكنني مثل السترشادرن لا يستطيع المرء أن يعيد عمل ما يحب إلا إذا أنكره. وقد أصبح هذا كتاباً طويلاً ربما بطول ألف ليلة وليلة بل أي كتاب غيره.

الناقد ذاته يجد نفسه مأخوذاً في شبكة العلائق المتشابهة. إنه يكثر من نقاط التقارب ليحيط إحاطة أفضل بموضوعه. يقترح مارسيل راي في الرسالة التي يوجهها إلى فاليري لاربو في 6 أيلول 1910 بأن "بارنابوت تستطيع أن تكون واحدة من الأساطير الأدبية العظيمة مثل دون كيشوت وغوليغي وغارغانتوا إلخ. لاربو نفسه كخبير جيد، كما هو معلوم، في الآداب الأجنبية يضع صورة الفنان كرجل شاب بقلم جويس "في خط الثقافة العاطفية وثلاثية الوديان. هذا تاريخ جهود الروح لتتجاوز نفسها بتجاوز وسطها الاجتماعي تربيتها وقوميتها في آن". ايتامبل الذي يود في المقارني أن يكون رجل ثقافة وذوق، "هاوي قصائد ومسرح وروايات" يروق له أن يقرب القصص القصيرة والروايات الصينية للقرن الخامس بالقرن الثامن عشر بأدب المغامرة والتشرد (Picaresque) الإسباني بباباحية دي كاميرون وغيل بلاس وتوم جونز ومول فلاندر: يمكن القول في الأدب المقارن ما قاله سارتر في الوجودية: بأنها "حركة إنسانية جديدة". إيتاميل أكد ذلك في صيغة عنوان "جعله قدوة للآخرين" لكن المصطلح كما يتذكره هاري لوفن منتهزاً

الفرصة ابتكار القرن التاسع عشر يطبق على عصر ممعن في القدم"، دون أن يتحرر من غموضه. أو ليس المقارني معول ميراندول للأزمنة الحديثة؟

أولاً باتخاذ مكانه فوق خليط النزاعات العالمية يفرض أن يحفظ القيم التي تصنع عظمة الإنسان من جمركي إذن أصبح دبلوماسياً ومهمته "حيوية" كما صرح إس. إس براور وسيكون مرشدنا في جوقة من الأصوات المتنافرة.

بول كلوديل كاتب دبلوماسي يود أن يعتقد "بأنه من قلب أمة لأخرى بالرغم من اختلاف اللغات والتقاليد ربما يوجد طريق، لا تدوسه المدافع والفيالق الزاحفة". إن المقارني قبل وبعد الحرب العالمية الثانية مدفوع (كوجودية سارتر بشعور نبيل لإرادة طيبة). ولكن ليس بالمشاعر الطيبة فحسب يمكن للمرء أن يصنع الأدب المقارن والحق وربما هذه هي الصعوبة الرئيسية التي يصادفها والتي تصادف عندما يبتغي أن يوضع هذا الأدب في مكانه. الأدب المقارن باستقباله أداة للثقافة العامة، يبحث أيضاً في فرنسا عن برنامجه في البحث العلمي الراقي. المؤسسات قلما تحابيه. وهو نفسه يبدو أنه يتأرجح بين رسالتيه الأساسيتين دور انخراط واسع في الحركة الإنسانية بكل أشكالها، والدور الآخر كعلم.

إن اجتماع هاتين الرسالتين، في رأينا، ربما يتدرج تحت مفهوم الطريقة العلمية. رونيه ويليك ووارن يكتبان: ما تحتاج إليه الدراسات الأدبية اليوم هو الطريقة العلمية. هذا دائماً صحيح، لكن حذر بوريس اخنبوم في لحظة الهجوم على الشكلانية يستحق أن نستعيده:

"عرفت فكرة "طرق البحث" في السنوات الأخيرة امتداد أخرق. إنها تتخذ مكاناً في كل ما يسمي "طرق بحث".

طرق البحث الشكلية مزيج من الكلمات محروم للغاية من المعنى كعبارة "المادية الجدلية التاريخية اللامعقولة حتى إن المرء ليصل إلى "طرق بحث علمي يمكن أن تبتلع العلم نفسه".

هذا هو المأزق الذي يقودنا إليه (علم) تاريخ الأدب القديم. يجب أن نمنح كلمة طرق البحث معناها الأولي والمتواضع كصيغة للبحث في هذه المشكلة الصلبة أو تلك.

ليس من المؤكد أيا كان، علم التاريخ القديم للأدب، أنه هو الذي يقودنا إلى مأزق حقل طرق البحث كما يقترح اختابوم منذ خمس عشرة سنة. وهذا أفضل بكثير مما إذا كنا في حالة اللاقرار الدائمة حيث كثير من النفوس اليوم تتجامل وهي متهيئة دائماً لكل ما يوضع موضوع النقاش ولا يسع المرء أن يبقى إلى الأبد على عتبة "البحوث المترددة وما قبل العلمية".

حالة اللاقرار هذه ذهبت ومن جهة أخرى في معادلة دوغمائية جديدة تختبئ طواعية تحت الرطانة كأطباء موليير تحت قبعاتهم وتحت لاتينيتهم المطبخية.

بتواضع أصبحت المسألة في هذه الصفحات طريقة البحث بالمعنى الذي استخدم ديكارت المصطلح في كلماته الشهيرة: "طريقة البحث

الحقة" هذه التي يجب أن تسمح "بالوصول إلى معرفة كل الأشياء التي تصبح نفس ما قادرة عليها". إننا نحترس من كل إرهاب، لا نقصد أن نقدم هنا بتاتاً الحصة العادلة لوفاة "مقارنية راحلة" أو ننكر أدويتها المغلوطة كما فعل محرر الاقتراح المتقدم للعدد الأول من مجلة الشعريات في 1970. ولكننا لا نعتقد أكثر من ذلك أن المرء يستطيع بمجموعة دراسات وتأملات في الأدب، أن يختلق مقارنيه قبضة هنري جيمس وحاجز فلاديمير خلينكوف. قصدنا أن نرسم نظاماً لم يصل بعد إلى غاياته وتطوراته في العقدين الأخيرين بارز بالخصوص. إنها نفسها كانت سريعة بشكل لا يستطيع معه المرء أن يصدق بانطباع كثرة بعينها. وحيث أصبح قلق علم قوانين التصنيف قلقنا، إننا في معرض بحث عن نظام ولكننا لسنا راغبين بتاتاً بأن نجري أية إعادة تنظيم.

وأخيراً نريد أن نتجنب جيداً من أن نعتبر هذا الكتاب اعتذاراً عن الأدب المقارن. والإيضاحات الممثلة سوف تمر هنا قبل الدفاع.

□□

الأدب المقارن ـ نشأته وتطوره

مرحلة المنظور التاريخي للأدب المقارن (المدرسة الفرنسية)

□ أ.د. يعقوب البيطار*

تتّسع دائرة الأدب المقارن يوماً بعد يوم، وتشهد مناهجه تطوراً واضحاً أملته ولا تزال تمليه حركة الحياة التي تجعل من الدراسات المقارنة دراسات دينامية متحولة ومتغيرة، وهذا التطور الذي عكسته النتاجات الأدبية في مجال البحث المقارن لم يكن تطوراً على المستوى الأفقي وحسب، بل تجاوز ذلك إلى المستوى العميق، فالأدب المقارن اليوم لم تعد تهيمن عليه المفهومات الأوروبية، بل راح يحارب العزلة الزائفة لتواريخ الآداب الوطنية، وتعددت مناهج البحث الأدبي الحديثة التي حاول الأدب المقارن الانفتاح عليها من خلال وضع أساس عام لمصلحة هذه الاتجاهات أو جعلها مذلّلة أمام الباحث المقارن، وتأتي دراسات الأدب المقارن لتؤكد حقيقة التجدد المستمر نحو مفهومات متنامية وجديدة في هذا الميدان.

يتفق الجميع على أن الأدب المقارن هو دراسة الأدب غير الحدود اللغوية، وفي هذا التعريف تتجلى مشكلة الأدب المقارن، وتثار التساؤلات حول طبيعة هذه الدراسة ومنطلقاتها ومفهوماتها وموضوعاتها واستقلاليتها وغاياتها، وللإجابة عن هذه التساؤلات واستكشاف طبيعة هذه الدراسة لا بد من الرجوع إلى مصطلح دراسة الأدب، فإذا تعرفنا عليه أمكننا التعرف على الأدب المقارن، ومن خلال ذلك تتكشف لنا طبيعة الدراسة المقارنة للأدب، واتساقها في داخل هذا الإطار، وبهذا التوضيح ينتقل الأدب المقارن من منطقة الإبداع الأدبي إلى منطقة دراسة هذا الإبداع.

لقد نشأ الأدب المقارن بين العلم والأيديولوجية، فالأثر الأيديولوجي هو عالمية القرن الثامن عشر التي تبلورت مع فكر فلسفة

* كلية الآداب ــ جامعة تشرين الثاني

التنوير، بهدف نقد الحكم والسلطة المطلقة في فرنسا، وفي أواخر هذا القرن، ومع بدايات القرن التاسع عشر تتضح الأفكار بشأن الفائدة التي تكتسبها الدول بعضها من بعضها الآخر...

وكيف يتعلم الإنسان من نسبية الجغرافيا والتاريخ والمجتمع والفنون والأدب، أما الأثر العلمي فهو المناخ الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وقد تغنى لامارك منذ 1794م بالآثار التحريرية للعلم، حيث نشر كتابه عن الفلسفة الحيوانية 1809، مبيناً فيه نظريته المادية للتطور، وكان هذا التطور للعلوم الطبيعية أثره في الأدب وفي النقد الأدبي، وعلى هذا النحو، رسم بلزاك "الكوميديا الإنسانية على نمط العلوم الطبيعية موضحاً نظرية وحدة الجنس واختلاف الأنواع، ويصل "بلزاك" إلى التشابه بين الأنواع الطبيعية والأنواع الاجتماعية، وقد أثرت هذه الأفكار في تكوين الأدب المقارن كجزء من الدراسة الأدبية في إطار انتشار منهج المقارنة في العلوم الطبيعية، علم التشريح المقارن: إن الأدب المقارن مدين في نشأته للأفكار العالمية من ناحية، وتطوير العلم من ناحية أخرى، غير أنه يجب أن ينظر إلى حركة الأدب المقارن في إنجازاته وأزماته المتعاقبة، في مسار يتأرجح بين العلم والأيديولوجية بين الرغبة في تحويل النقد الأدبي إلى دقة العلم والأفكار العامة التي تخدم الأيديولوجية السائدة في أوروبا في ذلك الوقت، وقد تهيأ لها من العوامل والظروف التاريخية والجغرافية و الثقافية ما لم يتهيأ لغيرها من القارات، فهي تضم عدداً من الأقطار المتباعدة المتقاربة في آن واحد، فهي متباعدة من حيث الانتماء العرقي والقومي، وما يتبع ذلك من اختلاف في المزاج والتكوين النفسي ونظام الحكم، وهي متقاربة في المناخ الفكري الذي أظلّها، وتنفست فيه، والطابع العام للنظام الاجتماعي الذي سادها في القرون الوسطى، وعصر النهضة على سواء، ولقد كان نبع النهضة الذي ارتوت منه هذه الأفكار نبعاً واحداً هو التراث الكلاسيكي عند اليونان والرومان، وقد خطت في سبيل تحقيق هذه الغاية خطوتين مهمتين: الأولى: العودة إلى النصوص الأصلية من الأدبين وترجمتهما والتعليق عليها، والثانية: الدعوة إلى محاكاة هذه الآداب وتقليد نصوصها الجيدة، فزاد ذلك من تقاربها، وتشابه عطاءاتها، في كثير من الأحيان في الأدب والفن ومختلف مجالات المعرفة الإنسانية، وعلى الرغم من أن عدداً من الأقطار استقل إبان عصر النهضة بلغة خاصة عن اللغة اللاتينية، وصارت لها تبعاً لذلك آدابها الحديثة، فإن ذلك لم يؤدِّ إلى عزلتها وتقوقعها داخل حدودها، بل استمر تبادل العطاء الأدبي والفكري فيما بينها(1).

وهذا ما ساعد على ازدياد الرغبة في الخروج من نطاق الأدب القومي، ومعرفة الآداب الأجنبية منذ أوائل القرن التاسع عشر، وفي هذا المنحى يذكر "فان تيجم" أنه ابتداء من عام 1825، اتسع التاريخ الأدبي في فرنسا اتساعاً محسوساً، حيث أخذ بعض الأدباء والنقاد يتطلعون إلى آفاق أوسع، وأخذ حسهم التاريخي يرقّ ويرهف، بتأثير عوامل تاريخية، خاصة بتأثير الرومانتيكية التي غمرت الجيل كله، إذ كان لها أثر لا بأس به في التمهيد لنشأة الأدب المقارن، وفي توجيه الدراسات الأدبية وجهة تنتهي بها إلى المقارنة أو ما يقرب منها، فهي بوصفها حركة اجتاحت العالم الغربي في زمن متقارب أثارت الفضول في نفوس النقاد ودفعتهم إلى المقارنة، وكان وراء نشأتها عوامل عديدة: أدبية تتمثل في زيادة الاهتمام بالعاطفة والشعور والخيال، وفنية تتمثل

في اختلاط الكتّاب بالفنّانين، واجتماعية تتمثل في أن انتصار الفرد في النضال من أجل حريته أخذ يزداد، ولما كانت الرومانسية قد أعقبت الكلاسيكية، وجاءت رد فعل مضاد لها، فقد اتخذت طريقاً مناقضاً، فإذا كانت هذه تعنى بسلطان العقل والغاية الخلقية في الإبداع، والعودة إلى المصادر الوثنية، فإن الرومانسية تهتم بالعاطفة، أدى تحطيم العمود الكلاسيكي إلى نتائج بعيدة المدى، أبرزها أن الرومانسيين ينظرون إلى الأدب على أنه من نتاج الفرد وعبقريته، وليس مجرد قوالب تقليدية، وأصبح النقد يفسّر النتاج الأدبي تفسيراً علمياً ويبيّن خصائصه الفنية، ويظهر العلاقة القائمة بين الأديب وجنسه وبيئته وطبقته، ويحدد مقدار دينه لمن سبقه من الأدباء فاستفاد النقد عامة، والأدب المقارن خاصة(2).

وضعت الرومانسية القيم العاطفية قبل متطلبات العقل وفسحت مكاناً رحيباً لشخصية الأديب، ودعت إلى الثورة على سلطان العقل، وإطلاق العنان للعواطف حتى تتخطى الحواجز المنيعة التي أقيمت في طريقها؛ لأن العقل مهما بلغت قوته يعجز عن ارتياد المناطق التي ينفذ إليها القلب، وتحلّق فيها المشاعر والعواطف الإنسانية، لقد أكد الرومانسيون على الرحلة والبحث عن كل جميل خارج الحدود، فذهبوا إلى المشرق، مصر وفارس والهند وإلى أمريكا اللاتينية وإلى أعماق التاريخ، وفي الوقت الذي كانت الأفكار المتصلة بالأدب المقارن تتلاحم لتأخذ شكلاً وتكون نسيجاً بتأثير الجامعات، كان تعشعش في بعض الأرواح الرومانسية التي تتميز بنظرة تاريخية رحيبة نظرية وحدة الجوهر في الآداب كلها، مهما كانت اللغة التي كتبت فيها، أو الأمة التي أبدعته، وقد أدى وجود هذا التيار الفكري المشترك إلى حدٍّ ما بهؤلاء المتعمقّين في مصائر الإنسانية، إلى التفكير بأن وراء هذه الأشكال العارضة في الثقافة وحدة جوهرية تلقائية، لا تتوقف على اتصال أو تبادل التأثيرات، وأن تشابه الموقف إزاء مشكلة بعينها، يؤدي إلى النتائج نفسها، وتلاقي هذه يصلح مجالاً للمقارنة(3).

وعلى أية حال فإن النزعة إلى الخروج من نطاق الأدب القومي، والاتصال بالآداب الأجنبية قد اتسمت بالنزعة العالمية التي صاحبت الرومانتيكية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وقد سبقتها ثلاث نزعات عالمية أخرى، هي عالمية المسيحية والفروسية في القرون الوسطى، والعالمية الإنسانية في عصر النهضة، والعالمية الكلاسيكية في عصر التنوير إلاّ أن العالمية الرومانتيكية تختلف عنها جميعاً لاعتنائها بالاختلافات القومية والتسليم بوجودها، ومحاولة فهمها، وكان لذلك تأثيره في نشأة الدرس الأدبي المقارن من حيث إنه يهتم بالعلاقات بين الآداب القومية على تنوعها واختلافها(4).

وكانت "مدام دي ستال" (1766 ـ 1817) واحدة من الذين هيّؤوا المناخ لنشأة الأدب المقارن، إذ ظهر إنتاجها وفيراً في مجال الإبداع والنقد، وقد توخت في كتابها "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية" إثبات الصلة الوثيقة بين النظم الاجتماعية والآداب في كل عصر وفي كل أمة، واتخذت من دراسة الأدب المعاصر في فرنسا طريقاً للبرهنة على هذه النظرية، وما يهمنا من كتابها أنها كانت تستمد أمثلتها من آداب أجنبية كثيرة، وتحلل بعض مظاهرها، وتشير إلى وجوه التشابه والاختلاف بينها، وحملت على من لا يعيرون دراسة الأمم الأخرى اهتماماً، أو يحتقرونها، كما دعت إلى دراسة الآداب في

لغاتها الأصلية، وراحت تقارن بين الآداب التي جاءت من الجنوب، وانتهت إلى إقرار اتجاهين لهما خطرهما في الدراسات الأدبية، هما الدعوة إلى تحديد الطابع الخاص لكل إنتاج فني عن طريق ربطه بالطابع القومي لكل شعب، ذلك أن الأدب فيما ترى صورة المجتمع، ومن ثم فإن الجمال يمكن أن يبدو بسبب تأثير البيئات المختلفة، في مظاهر عديدة ومشروعة على السواء، وقد دعاها ذلك إلى الإقرار بنسبية التذوق الجمالي، بمعنى أنه لا يحق لناقد مهما كانت خبرته وسعة ثقافته أن يصدر أحكامه النقدية على عمل فني من وجهة نظر ثابتة لا تقبل التغير أو التطور، وتتحدث في الكتاب الثاني "ألمانيا" عن الشعر بقولها: الشعر الغنائي لا يروي شيئاً ولا يخضع لتعاقب الأزمنة أو حدود المكان، ولكنه يعلو على الزمان والمكان، ويعطي زمناً لتلك اللحظة الخالدة التي ترفع خلالها الإنسان فوق متع الحياة وآلامها، فإنه، أي الإنسان يشعر وهو وسط عجائب العالم أنه خالق ومخلوق في آن واحد، وقد مهّدت هذه النظرية التي دعت إليها "مدام دي ستال" إلى نظرية "نسبية التذوق" لإلغاء الحواجز بين آداب الأمم المختلفة، فعلى الأمم، كما تقول، أن يرشد بعضها بعضاً، وأية أمة تحرم نفسها من تلك المعرفة التي تستطيع الحصول عليها من أمة أخرى، إنما تقع في خطأ كبير، وتسبب في عزل نفسها عن تطورات خصبة في الأمم الأخرى، ولن يستطيع الأدب الفرنسي أن يتخلص من الموت الذي يشهده إلا إذا أتيح له أن يفتح ذراعيه للمؤثرات الخارجية، وكان ذلك الاتجاه داعياً إلى انفتاح الأدب الفرنسي على آداب الأمم الأوروبية، مما كان له آثار واسعة على الدراسات المقارنة فيما بعد(5).

ويعد هذا خطوة واسعة تجاوزت الأدب الفرنسي على أيامها في الدرس والنقد والتحليل والتمثيل والموازنة، ودفعت الذين جاؤوا بعدها لمتابعة هذه الطريق، إلا أنها لم تقع على مصطلح الأدب المقارن، ولم تعن بدراسة ما بين الآداب من أخذ وعطاء، أو تأثير، أو تأثّر كما يقرّره الأدب المقارن علماً، والحق أنّ "مدام دي ستال" كانت واسعة الاطلاع على الآداب الأجنبية في لغاتها عامة، وعلى الأدب الألماني بخاصة، ومن الأمور التي لا ينبغي إغفالها في هذا الشأن ظهور المقارنة في حقول معرفية متنوعة، منذ مطلع القرن التاسع عشر، كما يبدو ذلك، ففي فرنسا صدر كتاب التشريح المقارن عام 1800، وكتاب التشريح المقارن للنظم الفلسفية عام 1804، وظهرت عام 1816 كتب تضم سلسلة مختارات من الأدب الكلاسي الفرنسي والإنكليزي، وهي محاضرات في الأدب المقارن، وقد أصبح المصطلح شائعاً في علم النفس والجغرافيا والتاريخ والشعر، وظهرت المقارنة بمعناها الواسع في مجال الفيلولوجيا على أيدي نفر من المهمتين باللغات المتفرعة عن اللاتينية، الذين أخذوا يدرسون نصوص القرون الوسطى والنصوص الفرنسية والإسبانية وغيرها دراسة عميقة، وأظهروا تسلسلها عبر الحدود اللغوية، فكان هذا العلم الجديد يسجل باستمرار اقتباس الشعوب بعضها من بعض لذلك كان ظهور كلمة المقارنة على هذا النحو في مجالات مختلفة من العلم والمعرفة معزّزاً لوجودها في الدراسات الأدبية، وقد تجلى ذلك في الكتاب الذي أصدره كاتبان فرنسيان هما: "لابلاس" و"فرانسوا نويل" بعنوان "محاضرات في الأدب المقارن 1916م"، وهذا ما ساعد على إشاعة هذا المصطلح بين القراء ومهّد له في أذهان المثقفين، فمنذ أن وجد الأدب وجدت الموازنة بين

نصوصه، لتقويمها، أو لمجرد حب الاطلاع، أو لغايات تربوية، لأن الموازنة بين الألفاظ والمعاني، وبين المفردات والأساليب، مران على الفهم الصحيح، وتربية للحاسة الفنية، وتجيء عفوية حين يكون التشابه بيّناً بين بيتين، أو قصيدتين، أو صورتين أدبيتين، لمؤلفين مختلفين، أو بين آداب متباينة، لذلك يمكن أن نقول هنا: إنّ العلوم المرتبطة بالأدب والتاريخ ذات أصول بعيدة، ويمكن أن يكون لها ماضٍ عريق، ويخطئ من يقول: إن الأدب المقارن حديث النشأة، ولكنه في الحقيقة لا يفتقد الماضي البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم(6).

لقد كان على الدراسات المقارنة أن تنظر إلى القرن التاسع عشر بأنه عصر العناية بالدراسات ذات الطابع التاريخي كي تنهض وتؤتي ثمراتها التي تتمثل في هذه البحوث المتنوعة، إذ إنها تتناول مجالات التأثر المختلفة بين الآداب الأوروبية، بينما لم يقم أصحاب القرن الثامن عشر بدراسة الآداب دراسة تاريخية مقارنة، بل على العكس نرى أن الدراسات الكثيرة التي قامت حول هذه الآداب قد ضيق أصحابها على أنفسهم حين حبسوا جهودهم في ملاحقة الاقتباسات والسرقات الأدبية وتقويم النصوص على هذا الأساس، وهي دراسات نقدية يغيب عنها الحس التاريخي الذي يشكل أساس الدراسات المقارنة وعصبها، ولعل السبب في هذا التصور أن تاريخ الأدب كان إلى ذلك الوقت لا يزال في طريق النشوء، فكان من الطبيعي ألا تجد الدراسات المقارنة القائمة على أساس منهجي طريقها إلى دراسة الآداب في ذلك العصر على الرغم من اتساع نطاق الأفق الأدبي وازدياد الصلات الأدبية بين الآداب الأوروبية الحديثة، والجدير بالذكر أن القرن التاسع عشر في أوروبا تميز عما سبقه من العصور بالتقدم العلمي والاجتماعي الذي أخذ يجد في حياة الشعوب الأوروبية، ويمهّد لهم الصلات السياسية والعلمية والأدبية الواسعة، ويخلق جوّاً علمياً أخذ العلماء يعكفون فيه على دراسة شتى الظواهر الأدبية والعلمية والاجتماعية ويردونها إلى أسبابها، مما ترك آثاراً واضحة على مناهج الدراسات الأدبية عامة، والمقارنة خاصة، تلك التي أخذت تنمو وتتطور وتقترب من شكلها العلمي والموثق، تحت تأثير حركتين كانت لهما سيطرة كبيرة وآثار عميقة على حياة الرومانسية التي كانت محدودة التأثير إذا ما قورنت بتأثير النهضة العلمية(7) التي شهدها القرن التاسع عشر وقامت على الفلسفة الوضعية والإيمان بالتفسير السببي للأشياء، والبحث عن أصولها وحقائقها، أو يعتقد أن حقائقها أسهمت إسهاماً كبيراً في توجيه المقارنة الأدبية، وتحديد معناها، فمن منجزات هذه النهضة نظرية التطور لدارون 1809 ـ 1882 التي فصّلها في كتابه أصل الأنواع أو الاحتفاظ بالأجناس المختارة في صراع الحياة، فقد راجت رواجاً كبيراً في ظل الفلسفة الوضعية للعصر، وتحدد بها إدراك النقاد للإنسان، فرأوا أن كل امرئ معاصر هو نتيجة تكوين العالم له. في مختلف العصور، وكثرت الكتب التي تبحث في أصول الأشياء والنظم الاجتماعية والأديان متجهة إلى تفسير الظواهر تفسيراً علمياً(8).

لقد أدت الفلسفة الوضعية إلى توجيه المقارنة في الأدب وجهة معينة، وحصر مسارها في استكشاف مواطن التلاقي بين الآداب، وهذا يدل على أن التطور السياسي والاجتماعي والثقافي الذي حصل في هذا القرن خلق جواً ملائماً لتبادل نشيط بين روائع العصر المادية والروحية، فبرز الاهتمام بالآداب الأجنبية

وازدادت عمومية الآداب القومية وفقاً لروحية التصور التنويري في القرن المنصرم من ناحية، وتضاعف الاهتمام أكثر بالفوارق بين تلك الآداب التي ساعدت عليه الرومانتيكية، وهي في أوجّ قوتها في بداية القرن التاسع عشر من ناحية أخرى، لقد أصبح تطور علم الأدب المقارن ملموساً، عندما أخذ اتجاه أبحاث هذا العلم يصبح أكثر تنوعاً، وصارت تطرح على جدول أعماله مسألة علم الأدب المقارن لكونه علماً مستقلاً، فهناك جملة أبحاث مكرورة لمشكلة التأثير ظهرت في فرنسا قبل أي مكان آخر، حيث ترجع تقاليد أمثال هذه الأبحاث إلى أواخر القرن الثامن عشر، وكان اهتمام علماء العلائق بالأدبية الغربية ينصب على نشر إبداعات دانتي، وشكسبير، وإقامة علاقات أدبية متبادلة بين إنكلترا أو ألمانيا وإيطاليا وفرنسا، كذلك ظهرت أعمال مكرسة لمشكلات تعاقب الأجيال الأدبية، وبالذات فيما يخص إبداعات "غوته وبايرون" التي تشهد على التغلغل العميق في آفاق مجالات العلم الجديد، ولد علم الأدب المقارن في هذا المناخ العام للقرن التاسع عشر، وظهر هذا التعبير لأول مرة في فرنسا على يد "جون جاك أمبير" الذي ألقى محاضراته في جامعتي "مرسيليا وباريس" في هذه الفترة، وجعل عنوانها الأدب المقارن، حيث أشار إلى أن علم الأدب ينتمي إلى التاريخ بالقدر نفسه الذي ينتمي به إلى الفلسفة، ومن السابق لأوانه أن ندرس فلسفة الأدب والفن التي تدرس طبيعة الجمال، ومن ثم فالأولية يجب أن تكون للتاريخ، ومن التاريخ المقارن للفنون والآداب عند الشعوب ينبغي أن تنبثق فلسفة الأدب والفنّ، وفي عام 1922 دُعي ليحاضر في السوربون، وكانت محاضراته عن الأدب الفرنسي في علاقاته مع الآداب الأجنبية فختمها قائلاً: "سنقوم أيها السادة بهذه المقارنة، فمن دونها تكون دراسة التاريخ الأدبي ناقصة، وإذا وجدنا عبر هذه المقارنة أدباً أجنبياً تفوّق علينا في جانب ما، فسوف نعترف بذلك التفوق، ونعلنه، نحن أغنياء بالمجد فلن نغار من الآخرين، معتزون بأنفسنا، فلن نكون ظالمين، وقد أثنى عليه الناقد الفرنسي، "سنت بيف" عام 1804 ـ 1869، ونسب إليه كلّ فضل في إنشاء التاريخ الأدبي المقارن، ومدحه بأنه كان رحّالة عظيماً، وروحاً كريماً(9).

وفي الفترة عينها كتب "فيلمان" أول كتاب منهجي في الأدب المقارن عن "أدب القرن الثامن عشر" ودرس فيه أدب هذا القرن في فرنسا وإنكلترا وألمانيا، ولو أن المعنى الذي أراده من هذا التعبير في هذا الكتاب غير واضح، وأكبر الظن أنه فهم من المقارنة شيئاً آخر غير مقارنة النصوص الأدبية، وعنى بها فيما يبدو الإضافات العقلية التي حققتها كل أمة، والإنجازات التي يمكن أن تنسب إليها في مجال التقدم الإنساني، وفي عام 1838، بدأ يلقي محاضراته في جامعة "السوربون" عن دراسة التأثير الذي مارسه الكتّاب الفرنسيون في القرن الثامن عشر على الآداب الأجنبية والفكر الأوروبي، وفيها نجد الخطوة الأولى فيما يجب أن تكون عليه المقارنة الأدبية حين يتحدث عن التأثيرات المتبادلة بين إنكلترا وفرنسا وإن كانت محاضرات "فيلمان" عائمة وسريعة تنتقل عجلى من ذروة إلى ذروة، فليس يعوزها الصحة وسلامة الذوق، ويعد أول من رسم التيارات الأدبية الكبرى، وأشار إلى التأثيرات العالمية التي تسربت بين أدب وآخر فأحدثت يقظة وعبّرت عن نفسها، وهذا يؤكد على أنه يرغب في أن يبيّن في إطار مقارن ما نقلته الروح الفرنسية من الآداب الأجنبية، وما ردّته

إليها، وهكذا بدأت نظرية الأدب المقارن تلقى قبولاً من جانب الأوربيين حين رأوا أنها لا تفقد الآداب القومية خصائصها التي تتميز بها عن غيرها، بل تعترف بوجود الاختلاف بين الآداب القومية، وتسلّم بها، وتحاول فهمها، ومن ثم فالأدب المقارن لا يسعى إلى إنكار خصائص الأصالة في الآداب القومية، أو الإضرار بها، أو إحلال آداب أخرى محلها، وإنما يسعى إلى دعم الأدب القومي بدعوته إلى الاتصال بالآداب الأخرى اتصالاً يؤدي إلى نهضته(10).

ويُعَدّ "سانت بيف" 1804 ـ 1869 رائداً من رواد النقد الطبيعي، فيبدو له أنه لا يوجد ما هو أكثر أصالة ولذّة وخصباً في تنوع المعلومات فيه من قراءة تراجم حياة عظماء الكتّاب إذا أجيد تأليفها، ويتفحص الناقد مؤلفه ويعيش فيه، وينتج في نواحيه المختلفة فيجعله يحيا ويتكلم كما يجب أن يفعل، ويتجه في دخيلة نفسه وفي عاداته وحياته السابقة على التأليف ما استطاع، مع ربطه من كلّ جوانبه بهذه الأرض، بهذا الوجود الواقعي، بهذه العادات اليومية التي لا يقلّ تأثير عظماء الناس بها عن تأثرنا نحن، إنه يدعو الناقد إلى أن يضع نفسه وميوله في خدمة غرضه، و استغلال ذلك في تصوير روح العصر الذي يعيش فيه، وإذا كانت دراسات هذا الناقد قد تركّزت حول الأدب الفرنسي وغيره من الآداب الأوروبية، فإن المبدأ الذي ينادي به ويطبقه في دراساته النقدية من تصنيف المواهب الأدبية إلى أسر، كان سبباً في التفات مؤرخي الأدب إلى البحث عن العناصر الأجنبية التي دخلت في تكوين ثقافة الكاتب من الآداب العالمية الأخرى، فقد ينتمي هذا الكاتب أو ذاك في داخل نظام الأسر، إلى أُسرة فكرية عالمية بعينها في الآداب المختلفة، وهذه هي غاية الأدب المقارن الذي يعنى بدراسة التأثر والتأثير المتبادلين بين الآداب المختلفة(11).

ويعد "فيلاريت شال" داعية كبيراً لهذا العلم، وتميز بمعارفه الواسعة، ورحل طويلاً عبر الكتب، وعرف كيف يبشر بأدب أجنبي مقارن في صيغة مقبولة، ودعا إلى عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة أو عن تاريخ السياسة، وأراد باختصار أن يضع حصة لدراسة تاريخ الفكر، وأن يظهر أن الأمم يؤثر بعضها ببعضها الآخر، وهو منهج حاول أن يحققه على نحو أكثر تحمساً واندفاعاً، وأقل جدية وعمقاً، إن دراسة المؤثرات كانت تحتلّ دائماً مكانة مهمة في الأدب المقارن ويقترح "شال" أن من الممكن اقتفاء تأثير تلك الروح في أديب ينتمي لثقافة أخرى، كما يرسم صورة مثالية للتآلف الأدبي، موضحاً أن القوالب الجامدة ربما كان لها أصول الواقع التاريخي إلا أنه يؤكد على تبادلية العلاقات والمؤثرات(12).

ومهما يكن من أمر فإن المنحى العلمي الذي اتبعه "تين" في دراسة الأدب الإنكليزي والمقارنة بين ظواهره المختلفة، وبين الأدب الفرنسي لإثبات نظريته، قد فتح للدراسات المقارنة باباً واسعاً في طريق البحث عن أصول الأفكار، وهو عبء حمله نقّاد كبار فيما بعد، من أمثال "جاستون باري، وبرونسيير، وغيرهما من النقاد الفرنسيين ولا يختلف كثيراً عمّا هو موجود عند "مدام دي ستال" و"سانت بيف" بأفكارهم جميعاً صدى بدرجات متفاوتة لهذا الروح العلمي الذي يجود على القرن التاسع عشر، ونظرية "تين" تقوم على ثلاثة أصول عامة تحدد في رأيه طبيعة الأدب والفن، وهي الجنس والبيئة، والعصر، ويرى في النتاج الأدبي مركباً كلياً يمكن عن طريق منهج جيد الكشف عن عناصره وتحليلها

والحكم عليها، وهو يضرب على ذلك مثلاً بالأدب الإنكليزي الذي خصّص له هذه الدراسة، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنكليزي في حد معين وفي ظروف تاريخية محددة ومعتقدات دينية محددة، وليس "شكسبير وملتون" سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى، وينطلق ذلك من مقولة ترى أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية، تلك التي تتضافر لتقود الجنس البشري في طريق النمو والتطور، فالطبيعة في ظواهرها وأحداثها تؤثر في النمو النفسي والجسمي للإنسان، وبلغ اعتداد "تين" بهذه المقولة حداً جعله يعتقد أنه بالإمكان أن يتنبأ الدارس بما ستكون عليه الشخصية الإنسانية نتيجة لهذه التأثيرات المتبادلة حين يتركب بعضها مع بعض، وهو في هذا الاتجاه متأثر بقانون "الحتمية العلمية"(13). وربما لم يلق فرع من فروع المعرفة من الاضطراب في مفهومه، وعدم التحديد في مناهجه واتجاهاته ما لقيه الأدب المقارن إلا أن مفهومه ظهر مرتبطاً بالنزعة القومية للقرن التاسع عشر، بالرغم مما يبدو عليه من سمة العالمية التي تتضح في أهدافه، مما أوجد منذ البداية نوعاً من عدم الاتساق بين المفهوم والأهداف، كان القرن التاسع عشر محاولة التوفيق بين المتناقضات، وبين الهدم والبناء، بين النفي والإثبات، بين العلم والدين، بين العقل والقلب، بين الماضي والحاضر، وبين الاستقرار والتقدم، وما إن انتصف ذلك القرن حتى كانت كلّ أمة أوروبية تقريباً تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة، وفي ظل ظروفها الفكرية والثقافية والفنية الخاصة، مفهوماً لتلك العبارة الغامضة التي كانت تتردد على ألسنة دارسي الأدب وغيرهم من المفكرين، وهي عبارة الأدب المقارن، غير أن سيطرة الفكر والثقافة

الفرنسيين في القرن التاسع عشر وما تتميز به العقلية الفرنسية من قدرة كلاسيكية على التنظير، مكّن فرنسا من أن تفرض مفهوماً للأدب المقارن يلتقي جزئياً مع أكثر الاتجاهات السائدة في الأقطار الأوروبية، مما يسّر لهذا المفهوم أن يكتسب لنفسه أرضاً جديدة في أكثر البلاد الأوروبية، معبراً عن اتجاه أوروبي في الأدب المقارن، ويميل الفرنسيون في دراساتهم للمقارنة إلى المسائل التي يمكن الوصول فيها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع، وعدم التنسيق بين المنطلق القومي والهدف العالمي، وكانت النتيجة الطبيعية أن احتلت العوامل المؤثرة في الأدب المقارن الأول من عناية الباحثين المقارنين، في حين احتل الأدب نفسه وهو موضوع الدراسة المكان الثاني، وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسي تجزئة العمل الأدبي في أثناء دراسته، بحيث لم تعد دراسته بوصفه عملاً فنياً متكاملاً أمراً ممكناً حسب المناهج وطرائق التناول التي خططها الفرنسيون، وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة، وكان من الطبيعي أن تنتهي الظروف التي أحاطت بنشأة الأدب في القرن التاسع عشر إلى هذه النتيجة، وكان أهم هذه الظروف جميعاً سيطرة منهج ا لبحث في التاريخ وسيادة الفلسفة الوضعية، أما منهج البحث في التاريخ فقد اكتمل في القرن الثامن عشر، وقد تم في هذا القرن من البحوث التاريخية ما جعل القرن التاسع عشر أكثر القرون جميعاً إلى التاريخ، ومع ذلك فقد كانت فرنسا هي مهد كتابة التاريخ على أساس منهجي سليم، وقد ساعدها على ذلك أنها كانت مركز الاهتمام بالعلوم الاجتماعية، وفي ظلّ هذه الظروف نشأ المفهوم الفرنسي من الأدب

المقارن، فاحتمل كل خصائص منهج البحث في التاريخ، وانعكست فيه اتجاهات الدراسة الأدبية في هذه الفترة(14).

وعلى الرغم من التقدم الذي حققه الأدب المقارن في الربع الثاني من القرن التاسع عشر لم يصبح علماً مستقلاً إلا حوالي 1890، عندما انتهى عصر الواقعية والطبيعية في الأدب والفن، ففي ذلك الوقت قامت حركة أدبية مضادة لهذين المذهبين تعمل على إحياء روح الرومانتيكية، وقد تمثلت في حركتين جديدتين، هما: التأثرية والحركة الرمزية، وكان شيئاً غير عادي أن يولد الأدب المقارن في هذه الحقبة من الزمن وسط هذا الصراع الأدبي والفكري، ويتحرك تحت راية مفهومات اجتماعية، ويعدون دراسة "جوزيف تكست" (ت 1900) الموجزة عن "جان جاك روسو" وأصول العالمية الأدبية بداية مولد المقارنة الفرنسية على نحو عملي عام 1897م، وفي هذا العام تم تدشينها جامعياً فأنشأت جامعة ليون كرسي التاريخ المقارن للآداب، وكان "تكست" أول من شغله وحاضر فيه عن تأثير الآداب الجرمانية في الأدب الفرنسي، وقبل ذلك بأعوام ثلاثة نشر نظريته عن العالم الجديد في مقال نشره في المجلة العالمية للتعليم عام 1893م، بعنوان "دراسات عن الأدب المقارن في الخارج وفي فرنسا" وفيه يعرّف الأدب بأنه تعبير عن حالة اجتماعية محددة لجماعة، أو قبيلة، أو أمة وتنعكس فيه تقاليدها وذكاؤها وأصلها، وفي عام 1898م نشر كتابه دراسات في الأدب الأوروبي "وضمّنه دراسة مهمة عن الأدب المقارن، حاول فيها أن يحدد ماهيته ،ومن الضروري أن نشير إلى أنه لا يعدّ تاريخ الأدب عامة علماً حقيقاً في مستوى العلوم الطبيعية الأخرى، يقول: "أنا لا أفهم أبداً أن تشبيه تاريخ الأدب وكلّ أشكال التاريخ الأخرى بالعلوم التجريبية، لأن تاريخ الأدب ليس علماً بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكي يصبح له الحق وبقية أشكال التاريخ أن يقال عنها علمية يوم يتحقق فيها شرطان: أن تقدم موضوعاً أسمى من مجرّد إمتاع المؤرخ أو القارئ، وأن تستنفد كل الوسائل للوصول إلى معرفة كنه الحقيقة التي يتكوّن منها موضوعها. ويرى "تكست" استجابة لنظرياته، ومتأثراً بمفهوم "جوته" عن الأدب العالمي أن الآداب القومية سوف تتخلى في القريب عن خصائصها المحلية لتصبح أدباً أوروبياً، وسوف يلعب الأدب المقارن دور المساعد على تحقيق هذه الغاية، وعندما نشر "لوبي بول بتز 1900م" أول قائمة بمؤلفات الأدب المقارن في كتاب كان على "تكست" أن يكتب له مقدمة قسم من خلالها المقارنة إلى محاور متعددة تناولت قضايا نظرية ومشاكل ذات صفة عامة، ومأثورات شعبية مقارنة، كالدراسات المقارنة للآداب الحديثة وتاريخ شامل للأدب في كل زمان ومكان(15)، وفي ذلك العام الذي نشر فيه "بتز" الطبعة الأولى من كتابه وحصر فيه مراجع البحث في مادة الأدب المقارن، وعُقد في باريس مؤتمر عالمي جمع أساتذة الأدب في فرنسا وخارجها، إذ بحثوا فيما سُميّ بالتاريخ المقارن للآداب وقد دعوا في هذا المؤتمر لدراسة التراث الشعبي والأساطير والخرافات جنباً إلى جنب مع الأدب، كما أكدوا على ضرورة المقارنة بين مختلف الآداب الأوروبية أو عدّوا دراستها مقدمة لدراسة الآداب العالمية الأخرى، وانعقد المؤتمر تحت رعاية "جاستون باري" (1839ـ 1903) وكان عالماً فرنسياً كبيراً ومتخصصاً في الدراسات الرومانتيكية ورئاسة الناقد الأدبي "برونيتير" (1849 ـ 1907)، وقد حدّد "باري" في محاضرته "مهمة المقارنة" وأنها مزدوجة، تأخذ المقارنات

الأدبية في الاعتبار، ولكنها لا تهمل المقارنات الشعبية وأنه يوجد إلى جانب الأدب المقارن الذي يتناول الآثار الفكرية للشعوب علم جديد يتناول المأثورات الشعبية والخرافات، والأساطير المقارنة، وهي تخرج عن الأدب بمعناه الدقيق، ولكنها تمثل فرعاً ثانياً للأدب المقارن لا يقلّ أهمية عن الأول، وعلى الرغم من أنه لا يقصر أبحاثه على الآداب الفنية، يمكن أن يدخل في نطاق المقارنة الجمالية للآداب، ويعدّ برونتيير المتحدث الثاني، فجاءت محاضرته عن الأدب الأوروبي لتترك تأثيراً عميقاً لا في نفوس السامعين فحسب، وإنما في أولئك الذين قرؤوها عندما نشرت، من علماء فرنسا وأوروبا عامة، وقدّم عرضاً قوياً عن الموضوع والمنهج والخطة، ومجال عمل الأدب المقارن وعدّه مصدراً لتاريخ الأدب الأوروبي، وختم محاضرته بقوله: يمكن القول إنه توجد وحدة رياضية هي وحدة التكرار حيث تستوي أجزاؤها، أو يشبه بعضها بعضاً، وتوجد وحدة عضوية ووحدة نوعية، يجيء انسجاماً من اختلاف الأجزاء نفسها التي تتكون منها، وإذا وجد أدب أوروبي فلن يكون إلا بهذا المعنى الأخير، واعتقد أن الأدب حالة غير عضوية، ولا يمكن أن نبينه إلا إذا نظمناه، ولن ننظمه إلا في نطاق القياس نفسه، حيث نفرق بين العناصر المتتالية، وتنحصر قيمة دراسة بروتبيتر عن نمو المقارنة الفرنسية وتأصيلها في أنه ظل وفياً كتابع مخلص للناقد "تين" ولنظرية التطور التي لا مناص منها في الفن والأدب على السواء، وقد تجسد ذلك في نظريته عن تطور الأجناس الأدبية التي يذهب فيها إلى أن كل الأنواع الأدبية كالرواية والمسرحية والملحمة وغيرها لها وجود تاريخي متميز يختص فيه كل نوع بخصائص تميزه عن غيره من الأنواع على الرغم مما بينها من متشابهات شأنها في ذلك شأن الأجناس الحيوانية، كذلك فإن لكل جنس أدبي زماناً خاصاً به يولد فيه، ينمو ويموت، فله حياة خاصة به في امتداد زمني معين مثل الأجناس الحيوانية، أما وجه تأثير هذه النظرية في نشأة الأدب المقارن فهو أن تطبيقها يتطلب بحثاً في أدبين أو أكثر، لتتبع الجنس الأدبي، موضوع الدراسة، والوقوف على مراحل نشأته وتطوره وانتقاله من أدب إلى أدب والخصائص المميزة له في كل منها، وذلك هو مجال الأدب المقارن(16).

وهكذا كان يبرهن بمختلف الوسائل على ضرورة النعيم الواسع لظواهر الأدب العالمي منبئاً أنه بمثل هذا الطريق فقط يمكن تحديد التطور المستخرج للآداب الأوروبية، ولا يجوز الاكتفاء بالأطر القومية، إلا أن الأدب المقارن في فرنسا تجسد في "فردناند بلدنسبرجير" 1871م، الذي خلف "تكست" في كرسي الأدب المقارن في جامعة ليون، ومعه تبدأ الرحلة الثانية، وكان أوضح رجالها، وأصبح على امتداد ربع قرن، وحتى بداية الحرب العالمية الثانية العقل الحقيقي للمقارنة العالمية سواء في البلقان، أو الشرق الأقصى والأوسط، وسيطر على اتجاهات المقارنة تماماً، وأصبحت زعامته موضع اعتراف الجميع، وقد أعطته إقامته في الولايات المتحدة 1935 دفعة جديدة، في الجانبين العلمي والشخصي، ووضعت يده وعقله على إنجازات مدرسة المقارن الأمريكية، وأهميتها التاريخية، وظلت نظرياته تمثل توجه مدرسة المقارنة الفرنسية حتى ظهور "فان تيجيم" 1931م، وقد أوجزها في المقدمة التي كتبها في مجلة الأدب المقارن 1921م بعنوان الأدب المقارن، الكلمة والشيء، وفيها تتبع آراء "تكست، وجاستون باري، وبرونتيير، وبدا له أن آراءهم قديمة، وعندما حلل نظرية برونتيير عن

التطور أقام اعترافاته على مبدأ الغائية في التطور، وهي تتقدم من السبب إلى النتيجة على نحو يكون آلياً، وألفت تماماً إلى العضوية الخالقة. لقد فرض برونيتير على الأجناس الأدبية نوعاً من الحتمية، ونسب لها وجوداً مستقلاً، وهذا الروح الجبري يخلق كيانات يصبح الماضي معها خاضعاً لغائية لا يبررها الواقع، ويرى "بلدنسبرجير" أن تأثير "تين" على الأدب المقارن ضار وخطر، لأن التأكيد على العوامل المناخية فحسب يؤدي بالضرورة إلى التقليل من غيرها؛ وهو يستبعد من مجالات الأدب المقارن تاريخ الموضوعات والموازنات والبحث عن المصادر ووجهة النظر الاجتماعية عند "تين"، والتطورية عند برونتير، ويترك المجال واسعاً للبواعث والمناهج التي يمكن أن تطبق في ضوء نظرياته على نحو أفضل، ومع ذلك كان علم الوراثة الموضوع المفضل لديه، ودراسة التشكيل الفني عند المتلقي (17).

وبعد "بلد نسبرجير" جاء "فان تيجم" الشيخ العملاق وأكبر علماء المقارنة في فرنسا، وربما في العالم، وأول من قدم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن بطريقة منهجية ومنظمة في كتابه الموجز "الأدب المقارن"، وقد عرض فيه مسائل الأدب المقارن ومناهجه ونتائجه في مختلف الاتجاهات التي تعرض للباحث، وبدأ هذا العرض بلمحة تاريخية في أصول هذه الدراسة، ثم أضاف إلى ذلك مخططاً يصف حالتها الحاضرة، ويعرض لما ينتظرها من تقدم، أما القسم الآخر الذي وقف عليه فيتحدث عن الأدب العام والغاية منه أن يزيد المعرفة والفهم لهذا الفرع من الأدب المقارن، لهذا الربع الذي قل أن ارتاده الباحثون إلى الآن، والذي يؤذن بأبحاث خصبة، ولما كان مفهوم التاريخ الأدبي نفسه، كشيء مستقل عن النقد، لا يزال على شيء من الغموض في كثير من الأذهان، فقد حاول أن يلتزم البساطة والوضوح حتى يألف القارئ هذه الجوانب من الأدب التي لم تهيئه لها دراساته، فهو قد أشار إلى أن الأدب المقارن علم فرنسي له ماضيه اللامع وله آماله العراض، ومع ذلك فإن كثيراً من المثقفين ما زالوا يسيئون فهمه، أو يكادون يجهلونه، وهذا ما دفعه إلى إثارة بعض العناية بالأدب المقارن لا بين طلبة المدارس والجامعات وأساتذتها فحسب، بل بين سائر من يحبون الأدب وتستهويهم دراسته بهدف اقتراب هذه الدراسات الجميلة من العقول وتحبيبها إلى النفوس، ولاسيما أن صلتها أوثق ما تكون الصلات بالعصر الذي نعيش فيه، وبالاتجاهات العالمية الإنسانية التي يتميز بها كل فكر حديث وضمن حدود هذه المدرسة، وإلى جانب "آزار" الذي خلق في بحثه "أزمة الوعي الأوروبي" جواً عقلانياً صالحاً لنضوج ملامح العالم الجديد في القرن التاسع عشر، فوجه المؤلف عنايته الخاصة إلى الأزمنة في لحظات الانتقال من الأفكار الكلاسيكية القائمة على الاستقرار على أفكار التقدم أو الحركة الجديدة على مراحل يدعوها "آزار" بالتطورات النفسية العظيمة للعصر، وهو يرمي بذلك إلى النضال ضد الأفكار التقليدية ومحاولة وضع نظريات جديدة. وأخيراً تغيير نفسية الإنسان لما في ذلك من مساس بعالمه وبمخيلاته وأحاسيسه، تكمن أهمية هذه الأعمال قبل كل شيء ووفق روحية أفضل تقاليد مدرسة المقارنة الفرنسية في كونها قد صورت الوضع العام للثقافة الأوروبية في المرحلة المدروسة، يمكننا أن نضع "باول فان تيجم" الذي تبلورت آراؤه تحت تأثير "لانسون" الذي أصبح بعد 1931م واحداً من أبرز أساتذة السوربون، وكانت

أطروحته أوسيان في فرنسا مكرسة لتبيان تأثير الآداب الأجنبية في أدب وطنه، وبعد سنة 1924م أقدم على بحث أكثر سعة حول العملية الأدبية الأوروبية، فقد كان قبل ذلك يركز اهتمامه على المشاكل النظرية بشكل خاص، إذ نشر على صفحات المجلات مقالاته، ومنها: مفهوم علم الأدب المقارن 1906م، والتركيبي في تاريخ الأدب، وعلم الأدب المقارن والأدب العالمي 1920م أما بحثه التركيبي عن مرحلة ما قبل الرومانتيكية فقد أصبح عملاً كلاسيكياً، وفي ذات الوقت كتب تاريخ آداب أوروبا وأمريكا في عصر النهضة وحتى أيامنا الحاضرة 1940م، وهو نسخة موسعة من كتاب مبكر له 1925م، إذ قدم فيه مقاطع أفقية للتيارات الأوروبية التي جرى تطورها في آن واحد في عدد من الأقطار الأوروبية(18).

وهكذا أخذت تلك الدراسات تصب جميعاً في اتجاه واحد هو علاقات التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة، وهذا ما انتهى إليه مفهوم الأدب المقارن، وبه تحددت دلالة المصطلح خلافاً لما كان يعنى بالمقارنة في المجالات الأخرى التي استخدم فيها كالتشريع والفسيولوجيا والفلسفة والفيلولوجيا، فقد كان المراد بها التقريب بين وقائع مختلفة ومتباعدة، بهدف استخلاص القواعد العامة التي تسيطر عليها، أما في الآثار الأدبية، فلم يكن المقصود بها تنفيذ المشابه من الكتب والنماذج والصفحات من مختلف الآداب لمعرفة وجوه الشبه، ووجوه الخلاف لإشباع حب الاطلاع، وتحقيق رغبة فنية، أو حكم تفضيلي، فمثل هذا العمل على الرغم من أنه شائق ويعين على إنماء الذوق وإذكاء الفكر لا يتقدم خطوة واحدة بتاريخ الأدب، فالأدب المقارن الحقيقي كما يقول "فان تيجم" يحاول أن يتضمن أكبر عدد من الوقائع المختلفة الأصل كي يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة منها على حدة، وهو بذلك لا يلتفت إلى الناحية الجمالية في العمل الأدبي المدروس، أو هي ليست في صدر اهتمامه الأول، وإنما ينصرف اهتمامه إلى متابعة مواطن التأثر أو التأثير بين طرفي المقارنة اللذين ينتميان إلى أدبين مختلفين، حتى إنه يعلن صراحة أنه ينبغي أن تفرغ كلمة المقارنة من كل دلالة فنية أو تصب فيها معنى علمياً، وتقرير المتشابهات والاختلافات بين كتابين، أو مشهدين، أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر، إنما هو نقطة البدء الضرورية التي توضح لنا اكتشاف تأثير أو اقتباس أو غير ذلك، وتتيح لنا أن نفسر أثراً بأثر، إذ يعد تغيراً جزئياً.

إن موضوع الأدب المقارن كما يرى "تيجم، هو مواطن التلاقي بين الآداب النابعة من علاقات تاريخية بينها، أو هو دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها بعضها ببعض، وهذا متمم ضروري لتواريخ الآداب الخاصة، وخطوة على الطريق إلى معرفة أهم هي معرفة العالمي،وهو ما ذهب إليه "جون كاريه" في مقدمته التي كتبها لكتاب "الأدب المقارن" الذي ألفه تلميذه فرانسو جويار" فهو ينفي أن تكون الموازنات التي تجري بين نتاج أدبي أو نتاج أدبي آخر، كان الزمان والمكان فيها من قبيل الأدب المقارن، ومن ذلك الموازنة بين "كورني وراسين" أو بين "فولتير وروسو"، لأن كلتا الموازنتين تجري في نطاق أدب قومي واحد، هو الأدب الفرنسي، كذلك الموازنة التي تجري بين أدبين مختلفين، دون أن يكون لأحدهما تأثير على الآخر، كدراسة المشابهات والمفارقات بين تينسون الإنكليزي وألفريد دي موسيه الفرنسي، ويقرر "كاريه" أن الأدب المقارن فرع من تاريخ الأدب القومي يمتد خارج

الحدود، كما قال "فان تيجم" فهو دراسة العلاقات الروحية بين الأمم والصلات الواقعية التي توجد بين "بايرون" و"بوشكين"، وبين "والتر سكوت" و"فيني"، أي دراسة العلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحيوات كتابها في عدد من الآداب(19).

ولكن "جويار" يرى الأدب المقارن بأنه تاريخ العلائق الأدبية الدولية، فالباحث المقارن يقف على الحدود اللغوية والقومية ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر والكتب والعواطف بين أدبين، أو آداب عديدة، ومن ثم فإن منهجه في البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه، وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب المقارن بأنه دراسة لعلاقات أدب ما بغيره فيما وراء حدوده اللغوية والقومية، وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة، مما يحتم دراستها على أساس المنهج التاريخي في البحث، وبذلك يكون الأدب المقارن بناء على هذا المفهوم الفرنسي فرعاً لتاريخ الأدب.

إن تعريف "جويار" لم يكتف بوصف الحدود التي يقف عليها الباحث المقارن باللغوية على ما يثيره من جدل، بل جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب وبعضها الآخر، كما يضيف إلى ذلك وصف القومية بما في ذلك من اعتراف صريح بالمرتكز القومي للأدب المقارن(20)، وعلى أية حال فإن الباحث في الأدب المقارن يتعامل بالضرورة مع أدب أجنبي واحد، ويأتي السؤال هنا عن طبيعة الحد الفاصل بين ما هو قومي، وما هو أجنبي، وهل اللغة أم الحدود السياسية والقومية تمثل حداً فارقاً بين أدب وآخر، إن اللغة كما في قاموس "د.محمد غنيمي هلال" هي الحد الفاصل بين أدب وآخر، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كليهما بالعربية عددنا أدبه عربياً، مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه، فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثير أو التأثر المتبادلين بينها (21).

فلو كانت الحدود اللغوية متطابقة مع الحدود السياسية لكل أمة لهان الأمر، ولكن استقراء الواقع يكشف عن قدر غير قليل من التشابك والتداخل بين الحدود اللغوية والسياسية في مناطق متعددة من العالم، والواقع أن هناك اختلافاً بين المقارنين في هذا الشأن، فالألمان يرون أن كل ما يكتب باللغة الألمانية خارج حدودهم السياسية يعد أدباً ألمانياً، في حين يذهب الفرنسيون مذهباً آخر نابعاً من حساسيتهم المفرطة تجاه قوميتهم، فهم لا يعدّون الأدب المكتوب بالفرنسية خارجها أدباً فرنسياً إلا إذا أتيح لصاحبه الإقامة لبعض الوقت في ربوعها ونهل من ينابيعها الثقافية، ولعل أقوى مثال يخالف رأي الدكتور محمد غنيمي هلال السابق في اعتبار اللغة حداً فاصلاً بين الآداب "الأدب الإنكليزي والأدب الأمريكي"، فليس هناك خلاف بين المقارنين على أن كلاً من الأدبين مستقل عن الآخر، على الرغم من وحدة اللغة.

إن تعيين الحدود بين أدبين يمثل نقطة البداية في دراسة الأدب المقارن، ولما كان المقارنون الفرنسيون يشترطون وجود العلاقة التاريخية بين الأدبين اللذين تجري المقارنة بينهما، فإن جهد الباحث ينصرف بعد تعيين الحدود بين الأدبين إلى دراسة كل ما انتقل من إحدى الجهتين إلى الجهة الأخرى، بحيث كان له تأثير ما، وتبدأ الملاحظة بنقطة المسير في الانتقال من طرف أدبي إلى طرف آخر "كاتب، أو كتاب، أو فكرة". وفضلاً عن الصبغة القومية للمفهوم الفرنسي للأدب المقارن نجد أن هذا المفهوم يعاني من عدم التحديد بين

الفرنسيين أنفسهم، فقد تحدث "فان تيجم" عن الأدب العام، وفرق بينه وبين الأدب المقارن، فخص الأدب المقارن بدراسة العلاقات الثنائية بين أدبين، في حين جعل الأدب العام خاصاً بدراسة الوقائع المشتركة بين آداب عديدة، ويترتب على ذلك سؤال عن وجود فرق بالمنهج بين دراسة من النوع الأول، ودراسة من النوع الثاني، ولما كان الجواب ـ حكماً ـ بالنفي فإنه يتضح أن الأدب العام الذي عقد له "فان تيجم" الباب الأخير من كتابه لم يسهم إلا في إخفاء كم كبير من الغموض وعدم التحديد على مفهوم الأدب المقارن، وتكشف التعليقات المتأخرة عن عدم الإقناع في التفريق بين الأدب المقارن والأدب العام، فيرى "ريماك" أن "فان تيجم" أضفى على الأدب العام بعداً جغرافياً أوسع من البعدين الجغرافيين للأدب القومي والأدب المقارن، ويعترض "رينيه وليك" على ترويج "فان تيجم" للأدب العام، ويرى أنه والأدب المقارن متداخلان بالضرورة، بل إن "جويار" نفسه يضطر إلى الاعتراف بأن المعنى الذي حدد للأدب العام ينطبق على الأدب المقارن، ومع هذا التباين في مجال العمل بين تاريخ الأدب القومي والأدب المقارن والأدب العام ـ فإنها فيما يرى المقارنون الفرنسيون ـ تتكامل وتتعاون لتحقيق غاية أسمى هي معرفة التاريخ الأدبي العالمي، فكل منها يمثل مرحلة على الطريق، فتاريخ الأدب القومي يعكس المرحلة الأولى، ويأتي الأدب المقارن في المرتبة الثانية، حيث يصل الأدب القومي بالآداب الأجنبية في علاقات ثنائية، وبالكشف عن هذه العلاقات في كلا طرفيها التأثر والتأثير يزداد فهمنا للأدب القومي من ناحية، وتكتسب معرفة بأدب آخر من ناحية أخرى، وفي المرحلة الثالثة يأتي الأدب العام ليكمل العمل التركيبي الذي بدأه الفرعان السابقان ويدرك الواقع التاريخي إدراكاً أتم وأكمل(22).

ومنذ سنة 1967م أصبح للأدب العام والأدب المقارن مادة رئيسة في التعليم الجامعي الفرنسي، والحق أن فرنسا تجيء في مقدمة البلدان التي تعنى بدراسة الأدب المقارن في كل جامعاتها، وعلى كل مستوياته، طلاباً مبتدئين وآخرين قطعوا أشواطاً بعيدة وأساتذة وباحثين، لأن للأدب المقارن دوراً أصيلاً حين يفتح الباب واسعاً وعريضاً أمام الإنسانيات بأشكالها المختلفة، وما يجعل منه علماً كالتاريخ والوثائق والمصادر والمصطلحات الأدبية ومشكلاتها، إنه ينم عن تنوع مادته وأهدافه ومناهجه وروحه، وقد صحب هذا الاتساع تطور في النظرية نفسها، فبدأ بعض الأساتذة مثل "شارل ديويان" يدرسون تاريخ الموضوعات والبواعث، وهو ما رفضته مدرسة باريس سابقاً، وربما كان "رينيه إيتامبل" الأستاذ المساعد في جامعة السوربون أول من بدأ الثورة على القواعد الصارمة والحدود الضيقة التي وضعتها مدرسة المقارنة في باريس، وذلك في كتابه الذي نشره عام 1962م بعنوان محنة الأدب المقارن، وكانت هذه الدراسة بداية التطور الذي أصاب القيم المقارنة التي أشاعها الفرنسيون حتى ذلك الوقت، وفيها دعا "إيتامبل" الدراسات المقارنة أن تتجاوز أوروبا إلى ما هو أبعد منها، خاصة الشرق الأقصى، ويوصي في الوقت نفسه بأن تعنى المقارنة بدراسة عروض الشعر والأسلوب والاستعارات، وتحليل الأبنية والترجمة والمنهج، وهو مثالي في جانب منه، ويركز على تعليم الأدب الأوروبي عن طريق نشر قوائم بمصادره، ويدعو إلى خطة عمل عالمية، وإلى مقارن مثالي، وإلى كثير من التفكير والبحث على الرغم من لهجته الخطابية وآرائه يثير التفكير بقوة، ويهز

بعنف، قبل أن يعتريها الخمول والجمود وقد كان لدعوة "إيتامبل" صدى واسع في الدوائر الأكاديمية على الرغم من أنها دعوة عريضة شاملة لا يمكن أن تتحقق على شخص واحد مهما تعددت مواهبه ـ لقد أعطى الأولوية لعنصر الأدب في المقارنة، كما أن الثقافة طبعت نزعته في الأدب المقارن بطابع الشمولية والكونية التي تحترم ثقافة الشعوب، كونها تقف ضد كل عنصرية بدءاً بالفوقية الأوروبية، وقد هاجم "غويار" واتهمه بالتعصب القومي، لأنه كان يركز أضواء التأثر على الأدب الفرنسي فقط، واستغرب كيف أن "غويار" لم يشعر بالتطورات الكبرى التي حدثت في مفهوم الأدب المقارن في الخمسينيات، وأعلن أن أولى المهمات المطلوبة للمقارنين أن يعترفوا أن حضارة الإنسانية التي تتبادل القيم لا يمكن أن تفهم وتتذوق دون إشارات متواصلة إلى هذه التبادلات التي تقتضي تركيبتها ألا يتم التركيز حول لغة واحدة، لذلك دعا إلى الاهتمام بحقول جديدة من المعرفة الأدبية(23).

لقد شكك وتساءل حول منطلقات الأدب المقارن وغاياته ومنهجيته واستقلاليته وممارساته، وفضلاً عن الانتقادات التي وجهها إلى تاريخ الأدب تنسحب على الدراسات الأدبية المقارنة كونها فرعاً مكملاً لتاريخ الأدب القومي خص الأدب المقارن وممارسته بنقاط عدة منها: أن الأدب المقارن بالمنظور التاريخي انحصر تقريباً في دائرة تتبع التأثيرات الوافدة والصادرة، وتكاد هذه الدراسة أن تكون مستحيلة، ولا يمكن القطع بها لأنها تبحث في التكوين الجنيني للعمل الأدبي والمكونات القومية والأجنبية منها، وهذا ما دفع بدارسي الأدب المقارن إلى التركيز على دراسة الوسائط التي ينتقل من خلالها التأثير من أدب إلى أدب مثل حياة المؤلفين ورحلاتهم واطلاعهم والترجمة والصالونات الأدبية، ومنها أيضاً إدخال موضوعات لا تمتُّ إلى الأدب المقارن بصلة مثل دراسة صورة بلد في بلد آخر، واتخذ المقارنون أيضاً من الأدب الشعبي موضوعاً للدرس المقارن، وكاد أن يذوب في تاريخ الأفكار وذلك من خلال دراسة فكرة الزمن أو الموت، أو الحب، وكيف تجسدت في أدبين قوميين، إن الاعتراضات التي أثارها "إيتامبل" صحيحة، ولكنها انساقت إلى شطط كبير من الناحية العلمية، وكادت أن تعصف بالأدب المقارن وتلغي أية خصوصية له تحت ما يسمى بالانفتاح الإنساني والثورة على المركزية الأوروبية، على أن الإنصاف يقتضي أن يعترف المرء بأنّ المقارنين الفرنسيين الأوائل كانوا يمثلون مرحلة تاريخية نشأ تفكيرهم المقارني في إطارها فبدؤوا بمقارنات آدابهم التي يعرفونها قبل غيرها إلا أنهم لم يكونوا غافلين عن رسالة الأدب المقارن في الانفتاح الإنساني، ففي الواقع أن كل امرئ يشعر شعوراً كافياً بأنّ المبادلات الثقافية هي إحدى الآمال الإنسانية الراهنة، وكذلك المقارنة حين تكتب العلاقات الأدبية الدولية تبين أن أي أدب لم يستطع قط أن ينعزل دون أن يضعف، وأن أجمل أنواع النجاح القومي قد اعتمد على مجتلبات الأجانب سواء أكان ذلك النجاح يهضمها، أم يبرزها وينقلها في صورة أكثر وضوحاً، وفي الوقت ذاته نشاهد المقارنة تساعد كل شعب على أن يتتبع في نفسه نشأة سرابه الذي يتخذ غالباً صورة أمينة، وبذلك دركاً في الاستشارة والتواضع له من القيمة لدروس التاريخ التي هي مجحودة لكنها يقينية وإرادة فهمها من شأن كل شعب وكل فرد(24).

لقد جاء هذا القول من كاتب أثار ضجة لشدة تركيزه على تأثيرات الأدب الفرنسي، وبقدر ما يتعاطف المرء مع دعة "إيتامبل" إلا أنه لا يستطيع أن يتجاهل الظروف التاريخية لنشأة المدرسة الفرنسية، وأدى هجوم "جان فرابييه" وهو باريسي ومتخصص في تاريخ العصور الوسطى وآدابها إلى نتائج أشد قوة حين اتهم زملاءه بأنهم وقفوا بدراساتهم المقارنة عند حد تنظيم وتنمية الدراسات منذ عصر النهضة حتى أيامنا فحسب، كما أشار إلى أن البحث في الأدب الوسيط مفيد للدراسات المقارنة مهما كانت الصعوبات الحقيقية والمنهجية التي علينا أن نتجاوزها قبل أن تنجز عملاً حقيقياً، ومن موقف أكثر تقدماً دفع "روبير إسكاربي" أستاذ الأدب المقارن في جامعة بوردو "بالدراسات المقارنة في اتجاه وتخطيط جديدين بعيداً عن الدائرة الجمالية الأدبية" فنشر في عام 1958م دراسة موجزة ومختصرة عن حالة البحث والدراسة في الأدب وعلم الاجتماع، والواقع أن مفهومات الانتقال والتلقي اختلطت لأسباب اقتصادية بمفهومات التوزيع والاستهلاك ووحدت بقوة بين النظريات المحافظة "لفان تيجم" جويار، وبين نظريات "إسكاربي" وقد تبناها المؤتمر السادس للجمعية العالمية للأدب المقارن الذي انعقد في مدينة بوردو عام 1970م، وأعاد علم الاجتماع الأدبي كل ما يستحقه من اهتمام، وفي عام 1967م صدر كتاب بعنوان "الأدب المقارن" الذي ألفه "كلود بيشوا" الأستاذ في جامعة "بال بسويسرا" و"أندريه روسو" المحاضرة في جامعة إكس أن بروفانس بفرنسا.

إن هذا الكتاب يقدم عرضاً متفاوتاً ومكروراً ومزدوجاً، وقد أجمل المؤلفان وجهة نظرهما في السطور الأخيرة من مقدمة الكتاب، ويتفق أن أحد مؤلفي هذا الكتاب يعكف على دراسة التاريخ، والآخر يتجه نحو الفلسفة، وبما أن الفيلسوف لا يبغض التاريخ بحال، وأن المؤرخ يتعاطف دائماً مع كل الاتجاهات الجديدة، وأن التاريخ لم يعد اليوم منحصراً في الدراسة الآلية للأسباب والنتائج، وأن الفلسفة تتجاوز مجرد البحث في دائرة المجردات، فإن العرض الذي كتبه المؤرخ والعرض الذي قدمه الفيلسوف في تناوب جدلي للمنهجين يذوبان معاً في حركة مستمرة، وإذا وازنا بين كتاب "فان تيجم" أول كتاب في الأدب المقارن والذي صدر لأول مرة 1931م، وبين كتاب "بيشوا" نجد أن الخلاف في البناء بين الكاتبين قليل للغاية، والجديد في كتاب "بيشوا" ورفيقه نراه في الفصل الخامس، الذي هو بعنوان "البنائية الأدبية" جاء ليساير الاتجاهات الجديدة التي تسيطر الآن على الحياة الأدبية والنقد الأدبي في فرنسا واهتما بدراسة الموضوعات، وجمالية الترجمة وعرضا بإيجار علم التشكيل الأدبي، والحقيقة أن كتاب "بيشوا" ورفيقه يقدم صورة واقعية عن حاضر الأدب المقارن في فرنسا.

إن وجهة النظر الفرنسية لا تزال بعيدة عن وجهة النظر الأمريكية، ومن ثم فإن الدعوة إلى أدب مقارن يقوم على قاعدة عالمية واحدة ليس أكثر من حلم بعيد التحقيق، وهكذا نشأن الأدب المقارن في فرنسا بعد أن وضحت شروطه التاريخية التي حددت العناصر التكوينية للمدرسة الفرنسية التقليدية، تلك التي نهض بها باحثون من أمثال بالدنسبرجر، وفان تيجيم وجويار وكاريه، ولقد حصرت هذه المدرسة الأدب المقارن في تاريخ العلائق الأدبية الدولية، وقيدته بالصلات الفعلية التي اقترنت بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثير الخارجي بين الآداب المختلفة، وانتهى الأمر بهذه المدرسة إلى أزمة

تكشفت عن عدم تحديد موضوع الأدب المقارن ومناهجه، مثلما تكشفت عن تجاهل النصوص ذاتها في سبيل قوانين سببية، تهدف إلى موضوعية ظاهرية، تتحول في النهاية إلى قناع لنزعات قومية، وكانت النشأة الوضعية تشد الأدب المقارن إلى منطقة التاريخ، فتجعل منه قسماً من أقسام التاريخ الأدبي العام، بالقدر نفسه الذي يجعل الباحث المقارن مؤرخاً للصلات الأدبية يهتم بالمصادر والمنابع والوسائل والتراجم وأشكال التأثير وشرائط العلنية وتجليات الموضوع في علائقه السببية، فضلاً عن تعاقب حركات الفكر وتقليب مصائر الكتاب، وكان الهدف الإنساني يشد الأدب المقارن إلى البحث عن أنواع متميزة من القيم فيتقارب المسعى الجمالي في إدراك هذه القيم بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، أو يقارب المسعى الفكري في فهم هذه القيم بين الأدب المقارن والتاريخ العام للأفكار أو علم الاجتماع، ولكن هذين اللونين ينطويان على مفارقة كامنة في الهدف نفسه، ذلك لأن الإنسانية كانت في غير حالة، والحقيقة أن الأدب المقارن فرع من فروع الدراسة الأدبية، يتفق مع غيره من الفروع في بعض الخصائص العامة، لكنه يتميز عن غيره بخصائص مستقلة تتصل بما تنطوي عليه نشأته من أهداف، وما تثيره طبيعته من جدل.

لقد نشأ هذا الفرع مرتبطاً بلون من الوضعية يلح على صلات فعلية تتصل بين كتاب ينتمون إلى آداب متعددة، وطمح هذا الفرع منذ نشأته إلى تحقيق لون من الإنسانية يتمثل في علائق روحية تتجلى من خلال الآداب لتكشف العلائق عن الجذر الإنساني الذي يتجاوز الحدود الإقليمية، ويستقر كامناً، كالعلة الأولى وراء التجليات المتغايرة للآداب القومية، ولقد ظل الأدب المقارن يتحرك قلقاً بين قطبين متعارضين، هما التاريخ والنقد الأدبي، وبقدر اقترابه من القطب الأول كان يتباعد عن الخصائص النوعية التي تصنع أدبية الأدب، وتتمثل في لغة تتجلى من خلال "كلام" الأعمال الأدبية، وبقدر اقترابه من القطب الثاني كان يتباعد عن الوضعية التي أسست شرعيته، فيتباعد عن العلية أو السببية التي كانت وما زالت أساساً من أسسه عند الكثير من دارسيه، ولكن هذه الحركة القلقة بين القطبين المتعارضين قد صارت أكثر توتراً لأنها تحولت حركة أكثر تعقيداً وإشكالاً نتيجة تعدد الأقطاب المتعارضة من ناحية، والتغيرات الجذرية التي مرت بها الدراسة الأدبية من ناحية ثانية، والتفقد المعرفي الذي تسربت آثاره في المفهومات الأدبية من ناحية ثالثة، ولذلك تثير هذه الحركة في وضعها المعاصر الكثير من التحديات على دارسي الأدب المعاصرين، ابتداء من تسمية الأدب المقارن نفسها، وانتهاءً بالأسس المعرفية التي يقوم بها هذا الأدب نفسه بوصفه فرعاً مستقلاً، أو يطمح إلى الاستقلال في فروع الدراسة الأدبية(26).

ويرى معظم دارسي الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية أن منهج النقد الحديث بنظرته الضيقة إلى العمل الأدبي بوصفه كياناً مستقلاً بذاته هو منهج استاتيكي، بل رجعي بالمقارنة إلى المنهج القديم، ذلك الذي يدافعون عنه يتناول الجوانب الديناميكية للظاهرة الأدبية، ولذلك فمن المهم أن نرى أن الدراسات المقارنة الفرنسية تهتم أساساً بالمنهج القائم على العلاقات الفعلية، فأصحاب المدرسة الفرنسية في محاولتهم لتحويل الدراسات الأدبية إلى علم يفرض احترامه، وعدوا الدخول في أية عمليات لتقويم العمل الفني جمالياً ضرباً من ضروب الدخول في البحث عن

احتمالات قابلة للصدق والكذب، ومن ثم فهي غير علمية، والمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، بما تميل إليه من الدقة العلمية في البحث، تنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها مادة أولية موضوعية للبحث العلمي، وربما كان التعريف الشهير الذي أورده أحد أئمة هذه المدرسة، وهو "جان ماري كاريه" هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسي، فهو يصف بدقة بالغة نظرة المدرسة الفرنسية، إذ يقول: الأدب المقارن فرع من فروع تاريخ الأدب، وهو يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها في أكثر من أدب قومي إلا أن هناك مشكلات تعترضها في هذا القول، فمثلاً هناك مشكلة الديالكتيك القائم بين الأصالة والتقليد، وهناك أيضاً مشكلة طبيعية ووظيفية الوسائط، وخاصة الترجمات، بل جانب ديناميكية عملية الإبداع أو الخلق الفني ذاتها(27).

ويرى دارسو الأدب من خلال المنظور التاريخي أن الأعمال الأدبية تأتي في صورة أعمال منتظمة في نسق تاريخي، ويحاولون أن يطبقوا مقولات التاريخ وفلسفته ومناهجه في دراساتهم الأدبية بهدف البحث والتنقيب في زوايا التاريخ عن كل ما أحيط بالعمل الأدبي من ظروف زمانية ومكانية، لأن لكل زمان ومكان تقاليد وأذواقاً ومعايير وأعرافاً ونظماً سياسية واقتصادية وتجارب حياتية، ولكي نستوعب العمل الأدبي، ونحكم على قيمته الفنية لابدّ من إعادته إلى ذلك الفضاء الزماني والمكاني بهدف إلقاء الضوء على رموزه وفهمه، وكيفية تلقي المعاصرين وتقويمهم له، وعلى أية حال فإن مهمة دارس الأدب المقارن من وجهة نظر هذه المدرسة تتجلى في البحث عن المنابع التي رفدت العمل الأدبي شكلاً ومحتوىً، لأن الأديب لا يبدع عمله من فراغ، وإنما لابد من مسببات تدفعه إلى نظم نتاجه الأدبي، وهي شكلية ومضمونية، وقياس أصالة الكاتب بقدر الالتزام، بهذا الأنموذج أو الثورة عليه جزئياً وكلياً(28).

ولابد من أن نشير هنا إلى أن عملية الخلق الفني تخضع لوجهتي نظر، أولاهما الفكرة التي سادت في القرن التاسع عشر، بأن الأدب هو عملية إعادة تنظيم الخبرة الإنسانية في عمل فني، وثانيتها فكرة الخلق المطلق، وفي مناقشة الفكرة الأولى يعترض "جوين" على الرأي المؤسس على أفكار "تين" القائل: إن تحويل الخبرة الإنسانية إلى فن يتم داخل الإطار نفسه، أي إن كلاً من الخبرة الإنسانية التي تمثل بذرة العمل الفني والعمل الفني ذاته يتساوى كلاهما من ناحية النوع، أما عملية تحول الخبرة الإنسانية إلى عمل فني فيصحبه تغير كامل في النوع، فالحركة نوع من أنواع الحقيقة إلى آخر هو كل ما تعني فكرة الخلق، وهو الإنجاز الذي يحصل عليه الفنان، فمن خلال عملية التحول هذه يتمكن الفنان أن يظهر إلى الوجود عملاً جديداً مستقلاً بذاته، وهو يصنع العمل الفني من حقيقة موجودة مسبقاً في الواقع، ولكن هذه الحقيقة هي جزء من الحياة وليست جزءاً من الفن، وهذه الخبرة الواقعية تظل دائماً مفصولة عن العمل الفني في صورته النهائية بمقدار الفرق بين علة وجود الخبرة الحياتية والعمل الفني، ومن الناحية الأخرى فإن الخلق من العدم ضرب من ضروب المستحيل، ولذلك فهو أمر يجب استبعاده من المناقشة(29).

وكما لا يوجد العمل الأدبي المنعزل عن غيره من الآثار الأدبية في نطاق الأدب القومي الواحد، لا يوجد أيضاً الأدب القومي المنغلق على

ذاته والمنعزل عن الآداب القومية الأخرى، وإنما كانت الآداب القومية المختلفة منفتحة دائماً على بعضها بعضاً، وهنا تأتي الدراسة الأدبية المقارنة لتتناول هذا الجانب من تاريخ العمل الأدبي أو الأديب أو الأدب القومي مع غيره من الآداب القومية الأخرى، وهكذا انفرد الأدب المقارن بفرع خاص من تاريخ الأدب القومي يهدف إلى تزويد مؤرخ الأدب القومي بجانب آخر من الصورة لأديب أو عمل أدبي، وهذا الجانب يختص بعلاقات الأديب أو العمل الأدبي مع الآداب الأخرى، واشترط المنهج التاريخي على الدارس المقارن ألا يشرع في دراسة تاريخية مقارنة إلا بعد إثبات اتصال تاريخي موثق بين طرفي الدراسة المقارنة، وبهذا المفهوم لمصطلح الأدب المقارن، استمرت الممارسات المقارنة طيلة القرن التاسع عشر، وامتدت إلى قسم كبير من القرن العشرين، وكانت تصرّ على حصر الدراسة الأدبية المقارنة في إطار العلاقات التاريخي الموثقة بين طرفي المقارنة الأدبية، وذلك من أجل الحفاظ على الطمأنينة العلمية والمنهجية الأكاديمية، وقد أدى هذا الموقف عند حد تجميع المادة الأدبية الخام التي يستقيها الأديب من أدب قومي آخر، وهذا يعني ألا يتناول الدارس المقارن التشكيل الفني أو الجمالي للعمل الأدبي، بل يقتصر عمله على دراسة أوجه التشابه بين الآداب القومية الناتجة عن علاقات تاريخية لمصطلح الأدب المقارن استمرت الممارسات المقارنة طيلة القرن التاسع عشر، وامتدت إلى قسم كبير من القرن العشرين، وكانت تصر على حصر الدراسة الأدبية المقارنة في إطار العلاقات التاريخية الموثقة بين طرفي المقارنة الأدبية، وهذا يعني بالضرورة انحصار الدراسة الأدبية المقارنة في إطار تاريخ الأدب، ومن ثم كان مصطلح الأدب المقارن مقابلاً لمصطلح تاريخ الأدب المقارن(30).

وربما يأتي الأدب المقارن بثمار مهمة في المجال التقليدي لدراسة التأثيرات باستعمال المناهج الجديدة لدراسة النصوص في علاقاتها ببعضها، ذلك لأن الأدب تراث إنساني يتراكم وينتقل حسب الظروف الخاصة لنشأة الأعمال في كل مجتمع، وفي مجال تبادل الصور والأفكار عن البلدان، ترى الدراسة النقدية المعاصرة التي تحاول فهم المصالح والبنى التحتية لتكوين الصور سوف تغني الأدب المقارن وسوف يتجدد مفهوم العالمية مع الاهتمام بالعالم الثالث وآدابه، وسوف تتجدد أيضاً علمية الدراسة المقارنة مع الخروج من الكونية الأوروبية، وهناك مجال ناشئ، وهو مجال البلاغة المقارنة، إذ إنه سيضيء فضاء الآداب ويسهم في تكوين نظرية الأدب، أي المبادئ العامة للإنتاج الأدبي في جدلها بين عمومية أنماط الصور والموسيقى ولقاء العقل والخيال في إنتاج المعنى والجمال والربط بين الأشكال والبنى التحتية من ناحية وخصوصية التراث والتجربة التاريخية واللغوية والثقافية للشعوب من ناحية أخرى، وعندما يلتزم الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة متجاوزاً الأفكار المسبقة ومتجهاً نحو المعرفة العلمية، ينفي إشكالية الأدب المقارن بوصفه لا شيء فيصبح الأدب المقارن منهجاً لاستخراج عمومية المبادئ والمفهومات وخصوصية النصوص والشعوب واللغات والأفراد لتثبت أن الإنسان وإبداعه الأدبي في كل مكان واحد ومتغير في آن(31).

إن الأدب المقارن الذي تمسك بالعلاقات الحقيقية والمصادر والتأثيرات ووسائط انتقال الأفكار والمؤثرات وشهرة الكتاب كونها موضوعات البحث فيه، فلا بد من أن يعود إلى

المجرى الرئيس للبحث الأدبي والنقد، فالبحث الأدبي الحقيقي لا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم، ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد، إذ إن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل، فمجرد القول إن "راسين" أثر على "فولتير" أو إن "هردر" أثر على "غوتيه" يتطلب حتى يكون ذا معنى إلماماً بخصائص "راسين" و"فولتير" و"هيردر" و"غوتيه"، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية لا تنتهي من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتميزات التي هي نقدية في جوهرها، لذلك يكتب التاريخ الأدبي في السابق من دون اعتماد مبدأ من مبادئ الاختيار، ومن دون القيام بمحاولة لوصف الخصائص والتقويم.

ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم نقاد من دون علمهم، ولو أنهم نقاد لاكتفوا بترديد ما قاله غيرهم، وبترديد المعايير المتوارثة عن مكانة الكتاب وشهرتهم، إذ لا يمكن تحليل العمل الفني أو وصفه وتقويمه من دون اللجوء إلى المبادئ النقدية مهما بلغ غورها في عالم اللاوعي، ومهما بلغ من غموض صياغتها، فالنظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقيق المهمة الأساسية ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقويمه، لذلك فإن البحث الأدبي يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس، وعلى ماذا يركز إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار أو عن المفهومات والعواطف التي غالباً ما يقال عنها إنها بدائل الدراسة الأدبية، فالكثيرون من أبرز الباحثين في الأدب المقارن لا يهتمون في الواقع بالأدب، بل بتاريخ الرأي العام وبأقوال الرحالة وبالأفكار، ولكن البحث الأدبي لن يحرز أي تقدم من الناحية المنهجية إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره، لأن العمل الفني هو كل من عناصر مختلفة، بنية تتشكل من رموز تتطلب المعاني والقيم وتعطيها، أما الميل للتنقيب في ركام الماضي عن أشياء تنسب العمل الأدبي لها، أو التركيز على الأمور الشكلية الخارجية فلا يؤدي إلا إلى تجريد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني، وهذا يعني أن النقد لا يمكن أن يستبعد من دائرة البحث الأدبي الذي يبحث دائماً عن منهج محدود لا تعيقه الحدود اللغوية، إذ ليست هناك حقوق ملكية ولا مصالح معترف بها في البحث الأدبي، فدارس الأدب المقارن لا يستطيع أن يمنع أساتذة الأدب الإنكليزي من دراسة المصادر الفرنسية في أعمال "جوسر" ولا أساتذة الأدب الفرنسي من دراسة المصادر الإسبانية في أعمال "كورني"، إذ لا يمكن أن يمنع أحد أحداً من إجراء بحوثه حول موضوعات تقع ضمن حدود آداب وطنية معينة(32).

الهوامش:

(1) ينظر: د. السيد، شفيع، في الأدب المقارن، مكتبة النصر، القاهرة، ص 2.

(2) ينظر: د. أحمد مكي، الطاهر، الأدب المقارن، القاهرة، دار النهضة، ص 53.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

(4) ينظر: د. السيد، شفيع، في الأدب المقارن، ص 5.

(5) ينظر: د. عبد الرحمن، إبراهيم، الأدب المقارن، مكتبة الشباب، القاهرة، ص 28 ـ 29.

(6) ينظر: الطاهر، الأدب المقارن، ص 9.

(7) ينظر: تيجيم، بول فان، الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر، ص 21 ود.هلال، محمد غنيمي ط3، القاهرة/ ص 50.

(8) ينظر: المرجع السابق، ص 56.

(9) ينظر: الطاهر، الأدب المقارن، ص 67.

(10) ينظر: د. جمال الدين، محمد السعيد، الأدب المقارن، دار ثابت، القاهرة، ص 11.

(11) ينظر: د. عبد الرحمن محمد، إبراهيم، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ص 43 ـ 44.

(12) ينظر: باسنيت، سوزان، الأدب المقارن، ت أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص 18.

(13) ينظر: د. عبد الرحمن، محمد، الأدب المقارن، ص 45.

(14) ينظر: حسان، عبد الحكيم، الأدب المقارن بين المفهوم الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، 1983م، ص 11 ـ 12.

(15) ينظر: د. طاهر، الأدب المقارن، ص 71.

(16) ينظر: د. هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، القاهرة، 1962م، ص 74.

(17) ينظر: الطاهر، الأدب المقارن، 74.

(18) ينظر: الكساندر، ديما، تطور علم الأدب المقارن، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، 1980م، ص 10 ـ 11.

(19) ينظر: السيد، شفيع، في الأدب المقارن، ص 9 ـ 10.

(20) ينظر: ماريوس، فرنسوا، غويار، الأدب المقارن، ت. عبد الحليم محمود، ص 5.

(21) ينظر د. هلال، الأدب المقارن، ص 20 ــ 22 والسيد، شفيع، في الأدب المقارن، ص 14.

(22) ينظر: تيجيم، الأدب المقارن، 151.

(23) ينظر: د. الخطيب، حسام، آفاق الأدب المقارن، دار الفكر المعاصر، بيروت، ص 20.

(24) ينظر: غويار، الأدب المقارن، ص 180 ـ 181.

(25) ينظر: د. الطاهر، الأدب المقارن، ص 79 ـ 80.

(26) ينظر: د. حسان، عبد الحكيم، الأدب المقارن بين المفهوم الفرنسي والأمريكي مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، ص 5.

(27) ينظر: المرجع السابق، ص 3.

(28) ينظر: د. رضوان، أحمد شوقي، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، ص 9 ـ 10.

(29) ينظر: جوين، كلوديو، جماليات دراسة لتأثير، الأدب المقارن، ص 180.

(30) ينظر: د. رضوان، أحمد شوقي، مدخل إلى الدرس المقارن، ص 25 ـ 27.

(31) ينظر: د. رشيد، أمينة، مجلة فصول، م3، عدد (3)، ص 57.

(32) ينظر: ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، تر: د. محمد عصفور، 1990م، ص 371.

المصادر والمراجع:

1ـ باسنيت، سوزان، الأدب المقارن، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.

2 ـ بيشوا، كلود، أم، روسو، ما الأدب المقارن، تر: بوساحة حسن، دار الهوى، عين مليلة، المغرب، 1992م.

3 ــ د. جمال الدين، محمد السعيد، الأدب المقارن، دار ثابت.

4 ــ د. الخطيب، حسام، آفاق الأدب المقارن، دار الفكر، بيروت، 1992م.

5 ــ د. رضوان، أحمد، شوقي، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، 1990م.

6 ــ د. السيد، شفيع، في الأدب المقارن، مكتبة النصر، القاهرة، 1996م.

7 ـــ الطـاهر، د. أحمـد مكـي، القـاهرة، الأدب المقارن، دار النهضة، القاهرة، 1985م.

8 ـ د. عبد الرحمن محمد، إبراهيم، الأدب المقارن، مكتبة الشباب، القاهرة، 1977م.

9 ـــ فـان تيجـيم، بـول، الأدب المقـارن، تـر: سـامي الدروبي، دار الفكر القاهرة، 1951م.

10 ـ ماريوس، فرنسوا، جويار، الأدب المقارن، تر: د. عبد الحليم محمود، القاهرة، 1956م.

11 ـــ د. هـلال، محمـد غنيمـي، الأدب المقـارن، القاهرة، 1962م.

12 ـ ويليك، رينيه، مفـاهيم نقديـة، تـر: د. محمـد عصفور، الكويت 1987م.

الدوريات:

1 ـ الكساندر، ديما، تطور علم الأدب المقارن، مجلة عـالم الفكـر، المجلـد الحـادي عشـر، العـدد الثالث 1980.

2 ـ حسان، عبد الحكيم، الأدب المقارن بين المفهوم الفرنسـي والأمريكـي، مجلـة فصـول، المجلـد الثالث، العدد الثالث، 1983.

3 ـ د. رشـيد، أمينـة، مجلة فصـول، المجلد الثالـث، العدد الثالث، 1983.

□□

أسماء في الذاكرة..

سعيد حورانيّة ..

رائد المدرسة الواقعية

□ منير الرفاعي

واحد من أبرز كُتّاب القصة السورية، رائد من روّادها، وأحد مؤسسي الاتجاه الواقعي. مكافح، مناضل؛ له رؤيته ورؤاه، يساري الهوى، واقعي الاتجاه... إنه سعيد حورانيّة.

من الغنى إلى الفقر.. الولادة والنشأة:

ولد سعيد بن حسني حورانيّة في دمشق عام 1929م في حي الميدان (حيّ محمّد الأشمر)، لأسرة حورانيّة أصلها بدويّ، قدمت إلى الشام من منطقة حوران، ومن هنا جاء لقب "حورانيّة". كان والده شيخاً ووجيهاً يقصده الناس لحل مشكلاتهم، وكان جدُّه قد أعدمه العثمانيون شنقاً بسبب نشاطاته المعادية لهم. نشأ في بيئة تقليدية ليست "مُحافظة" بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كانت بيئة دينية ثورية. وعاش في منزل لا يبعد عن بيت المناضل "محمّد الأشمر" أكثر من خمسين متراً، وكان والده مستشاراً للأشمر، ويجمع له التبرعات في أثناء الثورة السورية الكبرى ويرسلها إلى الثوار. كانت عائلته تتحرك بين الشام وحوران، وتعمل في تجارة الحبوب.

ولكن بعد إنشاء (الميرة) التي حصرت بيع الحبوب وشراءها بيد الدولة، جمعت عائلته أموالها وعملت من خلالها في البورصة، ولكن بسبب جهلها بأصول العمل بها، أفلست، وتحوّل إخوته إلى كَتَبَة عند تجار سوق الهال. وتحوّلت الأسرة من حالة الغنى الشديد إلى حالة الفقر الشديد. عمل سعيد وأخوه في معمل كبريت، فنمّى ذلك عنده الإحساس بالأخوّة مع العمال وعدم الخجل من العمل، مع أنه كان من المخجل أن يعمل الطالب آنذاك وخاصة في دمشق، وأين؟ في معمل للكبريت! ويقول حورانية عن هذا: "كنت في مرحلة الكفاءة ألبس بنطالاً عسكرياً مرقّعاً من البالة العسكرية، وبقيت ألبس ذلك البنطال حتى البكالوريا".

تعليمه:

تلقّى حورانية دراسته الأولى على أيدي مشايخ جامع الدّقاق، ودرس على يد الشيخ (حسن حَبَنَّكة) في دمشق. ثم تلقى تعليمه في مدارس دمشق، فالتحق بالمدرسة الابتدائية التجارية العلمية الوطنية (1936 ـــ 1941)، ثم الكلية العلمية الوطنية (1941 ـ 1944)، فمدرسة التجهيز الأولى (1944 ـ 1947).

التحق بكلية الآداب في الجامعة السورية (1947 ـــ 1952) وحصل على إجازة في الآداب، ونال دبلوماً في التربية. وتخرّج، في العام 1953، في المعهد العالي للمعلمين.

عمل معلّماً في مدارس عدة بسورية، منها ثانويات في السويداء ودير الزور والحسكة ودمشق، وأُسندت إليه وظيفة مدير الدروس العربية في مدرسة (الفرير) بصيدا في لبنان.

من "التديُن" إلى "الماركسية":

يقول سعيد حورانية عن هذا التحوّل من ضفة إلى أخرى: "في السنة الأولى من الجامعة، كنتُ صديقاً لزعماء المتدينين وكانوا يجتمعون عندي في البيت لتدارس قضية الثقافة الإسلامية ونشرها وسط الجو السياسي المشحون الذي تلا نكبة فلسطين وصعود حسني الزعيم. وكنتُ أخفي خنجراً على وسطي بشكل دائم، مستعداً أن أُخيف به كل من يصرخ ضد الدين. في تلك الفترة صدر قرار التقسيم (1947). ووقف الحزب الشيوعي والاتحاد السوفييتي معه. فسارت مظاهرة كبيرة وهجمت على مكتب الحزب الشيوعي، ونجم عن ذلك سقوط قتيل، ونُهبت مكتبة الحزب، وجاء بها إليَّ أحد أصدقائي من زعماء المتدينين وقال: لا أحد يقرأ هكذا وباء بين إخواننا المتدينين غير سعيد حورانية. فوقع في يدي كتاب (**أسس اللينينية**) لستالين، وهو كتاب تعليمي بسيط وعميق مكتوب للناس الذين لا يعرفون الماركسية أبداً. فوجدت فيه أجوبة الأسئلة التي كانت تتبلور في نفسي منذ وقت طويل... بالإضافة إلى مجموعة من الشباب اليساريين الذين التقيتهم في الجامعة. كما التقيتُ في الجامعة، أيضاً، مجموعة من النهلستيين العدميين، فصرتُ "نهلستياً" أي لا شيء صحيحاً، وحياتنا وتفكيرنا بلا معنى لأنهما لا يجيبان عن شيء.

صار حورانيّة صديقاً للماركسيين، وأراد الدخول في الحزب الشيوعي، ويذكر أنهم قبلوه ولكن لم ينظّموه. يقول: "دَرَسَني الشيوعيون بشكل لا بأس به، فاكتشفوا أنني لا أصلح لأن أكون حزبياً، لأنني فوضوي، فقد أفيدهم أكثر وأنا خارج الحزب. مرة سألت الرفيق (خالد بكداش): متى ستدخلوني إلى الحزب؟ فقال لي: خليك برا. فأنت تنفعنا برا أكثر مما تنفعنا جوا".

محطات:

- اعتقل مع كثير من الشيوعيين واليساريين عندما بدأت حملة اعتقالهم. وبعد خروجه من السجن، ضاقت به الأحوال، فقرر ورفاق له الهروب إلى لبنان. وكان -كما قال- يعزي نفسه بأن سبب الهروب كان سبباً ثورياً لإبلاغ الرفاق في لبنان بأن (فرج الله الحلو) قتل قتلاً رهيباً وأن جثته ذوّبت بالأسيد كما روى له ذلك (سامي جمعة) ملك المخابرات في دمشق، وفسّر حورانية اعتراف سامي جمعة بذلك أنه كان يريد التأكيد أنه لا يد له في ذلك ظناً منه أن الدنيا ستنقلب. وقد سئل عبد الناصر رسمياً

في زيارة له إلى الهند عن مصير هذا القائد الشيوعي الكبير. وكتب حورانية مسرحية طويلة اسمها **"إنسان اسمه فرج الله الحلو"** نشرها في جريدة (الأخبار) اللبنانية. وعمل مدرساً للغة العربية. ثم عاد إلى سورية، وقدم طلباً للعودة إلى التدريس، لكن طلبه تأخر، فعاد إلى لبنان وعمل مدرساً باسم مستعار وحمل هوية لبنانية مزورة، وأمضى فيها ثلاث سنوات.

- اعتقل في لبنان، بعد لجوئه إلى هناك، فاراً من ملاحقة مخابرات السراج، في زمن الوحدة السورية المصرية، واكتشف بعد خروجه من السجن (وكان قد حكم عليه بالحبس سنة بتهمة التآمر على نظام عبد الناصر) أن رجال الشرطة صادروا، وأحرقوا رواية له بعنوان **"بنادق تحت القش"**، واثنتين وخمسين قصة قصيرة. ويعبر حورانية عن ذلك بحزن: "كان هذا أفظع شيء حدث في حياتي على الإطلاق. تصوروا أن شرطياً صغيراً يمكنه أن يمحو لك جهد سنوات! ثم يضيف "لقد أحدث هذا صدمة في حياتي، حتى بدأت أشك في جدوى الكتابة". فهل كان هذا الحادث سبباً في توقفه عن الكتابة؟ ربما كان أحد الأسباب، لأن سعيد حورانية يعزو صمته إلى سبب آخر، أيضاً، هو الغربة وخيبته الشديدة مما رآه على أرض الواقع في الاتحاد السوفييتي.

- أسهم في تأسيس اتحاد الكتاب العرب في سورية الذي تأسس بداية باسم رابطة الكتاب السوريين، التي توسعت فيما بعد وأصبح اسمها رابطة الكتاب العرب، وصار رئيس الفرع السوري فيها. وكانت فترة ذهبية استمرت أربع سنوات إلى اعتُقل أعضاؤها أيام الوحدة.

- بعد دخوله السجن بسبب نشاطه السياسي في عهد الشيشكلي وخروجه منه توقف نشاطه الإبداعي. ثم سافر إلى موسكو في مطلع الستينيات للعمل في صحيفة "أنباء موسكو"، وأقام فيها حتى العام 1974، وكانت إقامته فيها مرحلة أخرى في نشاطه الأدبي. فقد انغمر منذ الأيام الأولى لوصوله إلى موسكو في الحياة الثقافية للمدينة، والتف حوله لفيف من المثقفين العرب العاملين والدارسين في العاصمة السوفييتية. وسرعان ما تحولت شقته في شارع بولشايا بوتشتوفايا إلى صالون أدبي يجتمع فيه مساء كل يوم عدد كبير من الرواد منهم الشاعر (محمود درويش) والروائي (غائب طعمة فرمان) والمخرج المسرحي (فواز الساجر) والشاعر السوداني (جيلي عبد الرحمن) والناقد السينمائي (سعيد مراد) والرسام (عبد المنان شما) ولفيف من المستعربين والمثقفين العرب والروس. وقد أفاد سعيد حورانية من صحيفة "أنباء موسكو" التي كان يعمل فيها فائدة كبيرة بانتقاء المواد الأدبية الجيدة وجذب الكتاب الموهوبين لنشر مقالاتهم فيها.

وكان حورانية غالباً ما يتهرب من الحديث مع الأصدقاء في موسكو عن موضوع العودة إلى التأليف ومواصلة دربه في كتابة القصص والروايات. لكن رصيده في الأدب السوري الحديث لا ينكر مثل رصيد أبناء جيله عبد السلام العجيلي وفؤاد الشايب وحنا مينة وزكريا تامر. ولابد من الإشارة إلى أن سعيد حورانية قد تأثر في عمله الأدبي كثيراً بأعمال عمالقة الأدب الروسي، وكان غالباً ما يستشهد في أحاديثه بروايات دوستويفسكي الذي أحب مطالعته

خلال وجوده بموسكو. كما لم يخف إعجابه بثلاثية مكسيم غوركي وبقصص أنطون تشيخوف المترعة بمشاهد مؤلمة وساخرة في آن واحد. إن الشخوص المعذبة والمسحوقة في روائع الأدب الروسي تجد لها صدى أيضا في قصص سعيد حورانية الأقرب الى حياة بسطاء الناس وهمومهم في المجتمع السوري.

بداياته:

كتب حورانية الشعر والمقالة والمسرحية. لكن القصة كانت واحته الإبداعية، فمنذ طفولته اعتاد على قراءة سيرة (عنترة بن شداد) أمام رجالات الحي، فعشق على إثرها القص وسرد الحكايا الإنسانية حيث أدرك مبكراً أن القصة موضوعها الواقع والحياة والبشر وهذه هي الخصوصية التي تميزها عن الشعر.

يعترف حورانية بأنه في بداياته كتب الشعر ونشره، ولكنه لم ينجح بذلك، والطريف أنه بدأ بكتابة الرواية قبل كتابة القصة القصيرة. وبقيت روايته التي كتبها في ثلاثمئة صفحة، طيَّ الأدراج؛ قال عنها: "فيها نحو أربعمئة قتيل. مليئة بالقنابل اللغوية... فقد كانت الشطارة في ذلك الوقت أن يأتي الكاتب بكلمات صعبة لا يفهمها أحد، ثم يشرحها في أسفل الصفحة، ولهذا أفرغتُ القاموس كلّه في تلك الرواية.. وكان يهمني أن أظهر فهيماً باللغة".

كتب أوّل قصّة له من الاتجاه الجديد "الواقعية الاشتراكية" بعنوان "**الصّندوق النّحاسي**"، وشارك بها في مسابقة مجلة النقاد، وحازت الجائزة الأولى، لكنّ الجائزة حُجبت عنه، فقد جاء في تقرير اللجنة، المؤلفة من نزيه الحكيم وشاكر مصطفى وعبد السلام العجيلي وفؤاد الشايب: نرجو من تشيخوف (وكان هذا هو الاسم المستعار الذي كان يكتب به حينها سعيد حورانية) أن يدلنا على المكان الذي سرق منه القصة. لأن مستوى القصة وتركيبتها فوق مستوى طالب جامعة- حسب زعمهم. ولكن حورانية لم يسكت، فردَّ عليهم في مجلة "النُّقّاد" ردّاً أحدث ضجة حينها، وتحدّاهم أن يبيّنوا له وللكتاب والقُرّاء من أين وممّن سرق هذه القصة.

أهميته وأثره:

حين أطل سعيد حورانية على المشهد القصصي السوري في الخمسينيات أو قبلها بقليل، كان ذلك المشهد لا يزال في طور التشكل الأوّلي ينتظر المزيد من التجارب التي تكرسه، فكان حورانية أحد الذين صنعوا تلك البصمة المنتظرة عبر قصصه التي تعمقت أكثر مع صدور مجموعاته القصصية تباعاً، في وقت لم يكن يُراد من القاص يومئذ أن يكتفي بكتابة القصة ويمضي، بل كان مطلوباً منه أن يسهم بالحراك الفكري والاجتماعي والسياسي.

يتمثل سعيد حورانية في قصصه تجربة الشباب العاصفة التي عاشها في خمسينيات القرن الماضي، في فترة اتصفت بالتغيير المتسارع في الأحداث الوطنية والاجتماعية والسياسية بعيد الاستقلال، في فترة اضطراب وتحول، شكلت في حينها نقلة هامة في حياة القطر العربي السوري بين التقليد والحداثة، بين القديم ببنيته المتآكلة، والجديد المتطلع إلى البناء وإعادة التشكيل الاجتماعي. هذا الواقع الجديد، وعبر الذائقة الفنية الخاصة والمختلفة لسعيد حورانية، أنتج كمًّا نوعيًّا من القصص لا يزال ينظر إليه على أنه تأسيس خلاق لجوهر الواقعية وروحها في

الكتابة القصصية، وقد كان عماد هذه القصص ومحورها دراسة التجربة الاجتماعية للإنسان وتصويرها، والتعبير عن العلاقات القائمة والأخرى المتغيرة، بين الفرد والمجتمع، وكذلك بين بنيات المجتمع ذاته، بكل تناقضاتها وهمومها وإشكالياتها، وقد خرجت من ذلك إلى صورة صراع متعدد الجوانب، متلاحم، منفتح على المؤثرات العديدة آنذاك، صراع مأزوم يفضي إلى مخاضات عسيرة، صراع محكوم بالخيبة والانكسار في آخر مطافاته.

لمع نجم هذا القاص في فترة الخمسينيات تحديداً، وانطفأ في أواخرها، بعد مسيرة اجتماعية ثورية ملتهبة بالحماسة الوطنية، بل مشحونة بالمكابدة اليومية، المنفعلة الفاعلة، مسيرة نضالية اختط فيها لنفسه طريقاً متميزة، إلى جانب رفاق الدرب الآخرين من أعضاء رابطة الكتاب السوريين، فكان الصوت الأبرز والفعل الأكثر صدامية وحسماً في العمل التنظيمي والإبداعي في الرابطة. وكان لتجربة الحياة، ومعايشة الناس في الأوساط الشعبية أثر هام في طبيعة العالم القصصي، فقد عرف كيف يوظف وقائع حياته ومعاناته، وكيف يستخلص منها عصارة تدخل في صياغات فنية موضوعية. ولعل المهم في تجربة سعيد حورانية أنه استطاع بروح حساسة مرهفة ناقدة، أن يكشف الدلالة الكبرى لما يحدث في الساحة العربية السورية (محلياً)، وأن يتوسع في الدلالة (إنسانياً)، وأن يرى حركة الواقع في كليتها، وليس في جزئها المفرد الهامشي، وهذا بالتحديد ما جعل معظم قصصه لا تزال حتى اليوم تمتلك صوته المنفرد، وتتميز بمزيد من الحيوية والدفء، من الاستمرار والمعاصرة.

كوّنت قصص سعيد حورانية بصمة خاصة في سيرورة القصة السورية، وتعود هذه البصمة إلى مجموعة خصائص يلمسها المرء في مجمل قصصه، منها أنه يتخذ الصراع تقنية حاضرة في معظم قصصه، وهذا الصراع يكون بين طرفين أحدهما غالب والآخر مغلوب على أمره في تجليات عديدة (فلاحون وملاك)، (السلطة والمواطنون)، (الآباء والأبناء)، ومعروفة ثمرات مثل هذا الصراع في سياق القصّ من حيث التشويق والدينامية التي تمنح للقصة، إضافة إلى تعلق سعيد حورانية بالتعبير عن هموم المظلومين أنى وجدوا في أنحاء قطرنا سواء أكانوا في الميادين أم الحسكة أم السويداء ومقدرته على التقاط مجموعة من الحالات الخاصة الصالحة لتكون نواة قصة فنية متميزة عبر أسلوبية عرفت بها تجربته.

مجموعاته وأعماله:

ضمت مجموعة سعيد حورانية الكاملة إضافة إلى حديثه السيرة، مسرحية "صياح الديكة"، وقصتي "عند منعطف الجسر والثلاثة"، ثم جاءت مجموعاته: "وفي الناس المسرة" وهي أشهر مجموعاته، وضمت تسع قصص هي: الطفل يصرخ في الظلام، والساقان السوداوان، وغاب القمر، وأوسمة الشيطان، والخيط المشدود، وسريري الذي لا يئن، وأخي رفيق، وساعي البريد، وفي الناس المسرة.

ومجموعة "سنتان وتحترق الغابة" وضمت عشر قصص هي: المهجع الرابع، وثلج هذا العالم، ومحطة السبعاً وأربعين، والجوازات

الثلاث، وسنتان وتحترق الغابة، وصولد، ومشروع انسان، ومن يوميات ثائر، والخفاش يفتح عينيه. والمجموعة الثالثة "شتاء قاس آخر" وضمت اثنتي عشرة قصة هي: وأنقذنا هيبة الحكومة، والصندوق النحاسي، وحمد ذياب، وشتاء قاس آخر، وسريري الذي لا يئن1، والريح الشمالية2، وحفرة في الجبين، وإميليو، والولد الثالث، وعريظة استرحام، وعاد المدمن، وقيامة العازار.

موضوعاته وشخصياته:

يقول سعيد حورانية: (ربما كنت واحداً من أكثر القصّاصين السوريين كتابة عن حيّه وبيته، فقد كتبت مجموعتي الأولى "في الناس المسرة" عن علاقتي مع عائلتي بالذات.. عن ثورتي عليها.. وأول اهتدائي للأفكار المخالفة لأفكارها وصراعي معها، والصراع بين العاطفة العائلية في مجتمع متخلف. المجموعة الأولى تعكس بالضبط تلك الأجواء العائلية الاجتماعية التي اصطدمت بها، فصورت صراعي معها، صراع رجل مع مفاهيم لم يؤمن بها، وخروجه من عائلته، وكان هذا في ذلك الوقت شيئاً ثورياً. ثم إنني كنتُ أجهرُ بآرائي بين شباب حيي مما أثار المشايخ).

ويضيف: "والله لن تفهموا الحياة إلا إذا درستم فهيمة العرجاء وصلاح السمان وأبو علي البوسطجي الذين يسكنون إلى جواركم.. إنكم تتكلمون عن العالم ككل وعن البشر ككل وعن المأساة ككل، ولكنكم لا تعرفون ما اسم جاركم وكيف يعيش، بل وتعتقدون أنكم تهينون الأدب إذا ما تطرقتم إلى هذا الموضوع".

أما الموضوعات التي اهتم بها فهي تتناول مسألة الإنجاب والقلق وبعض الأمراض والعلاج الشعبي وآثاره السلبية وعلاقات الحب وصراع الآباء والأبناء وقضايا ذات طابع قيمي تركز على أهمية القيمة في حياتنا، بخاصة إذا خضعت هذه القيمة لكثير من المساءلة في ضوء تعرضها للاهتزاز نتيجة موقف ما.

وحظي موضوع الريف وفلاحيه، وعلاقتهم بالسلطة الحكومية والاقطاع، باهتمام خاص بين الموضوعات التي عالجها الكاتب.

بداية، لا بد أن نلاحظ أن مجموعاته القصصية الثلاث، تمثل خط سير وخط تحول، إذ بدأ في أولاها واقعياً يهتم بنقل الحدث القصصي وتسجيل تفاصيله، فتناول وفق هذا المنظور مشكلات اجتماعية عامة، بروح أخلاقية تقليدية، كالفقر والتسول والخدمة في البيوت الغنية، والعقم والبغاء، ومفاهيم الشرف والحب المحرم والصداقة.. وقد عكست هذه الموضوعات الأولى التي تناولها في قصصه تأثره بالحساسية العامة التي كانت سائدة في القصة عموماً في فترة الأربعينيات، لكنه ما لبث أن تجاوز موضوعاته تلك، إلى موضوعات أخرى تنهل من الواقعية الاجتماعية النقدية، منتهياً إلى تطوير هام في الشكل الفني الواقعي للقصة القصيرة، من خلال استخدام عدد من التقنيات المستحدثة، وعبر التجريب القائم على الدراسة الواعية الخلاقة للقدرات الفنية والإبداعية. وقد سار في رحلته تلك من التسجيلية والبساطة العاطفية، إلى مهارة الاصطفاء والتعقيد والتقنية المدروسة، وقوة الأداء وصدقه أو حميميته النابعة من حرارة التجربة الشخصية الإنسانية.

وقد وجه سعيد حورانية اهتماماً خاصاً إلى معالجة قضايا الإنسان المسحوق طبقياً، والمضطهد اجتماعياً وسياسياً في الريف والمدينة، وبحث في أشكال الصراع، فكشف عن القوى المتنازعة فيه، وعن الموقف الحاسم الذي اتخذه الجيل الجديد بإعلانه الانفصال عن الجيل القديم.

انشغل حورانية في عدد كبير من نصوصه بالغوص في أعماق شخوصه، بدلاً من الاهتمام بمظاهرها الخارجية، وأحضر من أوصافها النفسية ما يكفي لإقناع المتلقي بها بحيث لا تبدو نافرة عن سياقاتها في محاولة للتعرف إلى حجم معاناتها، ورصد حالة الاغتراب الذي تعيشه في صراعاتها مع مجتمعها، فقد انكفأت نحو عوالمها الداخلية لتحدث عملية مكاشفة مع الذات، ممزوجة بشيء من البوح، وأسهمت هذه الطريقة في التعامل مع الشخوص في تكريس خصوصية حورانيّة.

وقد سلط سعيد حورانية الأضواء على القوى الإنسانية الصاعدة في حركة الواقع، الفاعلة فيه، ذات التشكل الجديد في المجتمع السوري، في وقت ساده التغير الجوهري في البنية الأساسية للمجتمع، ومهمة البحث عن هوية اجتماعية وسياسية.

فإلى جانب أبطال الثورة السورية والمجاهدين في زمن الانتداب الفرنسي، سنجد شرائح المجتمع الجديد بكل فئاته من العمال والمهنيين والفلاحين والمعلمين، إلى فئة من الشباب المثقف والشباب المأزوم المضيع الباحث عن وجوده. إلى نزل الغرف المأجورة والسكارى والبغايا ولاعبي القمار وباعة اليانصيب.. وفي طرف آخر سيظهر ممثلو الكبح الاجتماعي والسياسي والثقافي، وأرباب التسلط من بقايا الاستعمار والمتنفذين الاقطاعيين، وأفراد الدرك والضباط وأصحاب المصانع..

والواقع الظالم الذي تعرضت له الفتاتان الفلسطينيتان في قصة (سنتان وتحترق الغابة) لتتجرعا مرارته عبر شوارع دمشق، وهو يوشك أن يطال الفتاة الثالثة، بائعة اليانصيب.. وتمثل السنتان الزمن المتبقي لنمو أنوثتها ونضوجها الجسدي، كما تمثل الغابة عينيها الخضراوين.. في هذه القصة بدأ التشاؤم يغزو رؤية الكاتب ويطبع شخصياته بطابع مهزوم مستسلم.

وقد صوَّرت قصصه الأخيرة عالم النهايات المنكسرة التي انقادت إليها الفئات المثقفة، فتكللت مرحلة النضال الوطني والاجتماعي بالضياع والمرارة، بالسقوط الأخلاقي والإخفاق السياسي .. فبتنا نرى شخصيات تضعف أمام الحوادث وتستسلم وتبكي، وتتخاذل أحياناً، تئن وتنشج بألم تحت وقع سياط التعذيب الوحشي الذي تتعرض له، لكنها تحافظ مع ذلك على توازنها النفسي، وتصر على مبادئها وأفكارها ومواقفها، كما هو ملاحظ في مجموعة من النماذج الثورية التي رسمها الكاتب في قصة (المهجع الرابع)، التي تصور حملة التضييق على الحريات الديمقراطية، وآثار التعذيب على المعتقلين السياسيين في سجن المزة أواخر الخمسينيات في سورية. ويعرض الكاتب لمجموعة من الشرائح الاجتماعية لأناس بسطاء قبض عليهم ليواجهوا صنوف التعذيب وألوان القمع..

تنعكس تجربة الإخفاق السياسي بمرارة على شخصيات الكاتب، وربما إلى حد بعيد على

شخصه هو.. في قصص مثل: (صولد، مشروع إنسان، الخفاش يفتح عينيه)، فمالت هذه الشخصيات إلى نوع من العصاب والنزق والكآبة وفقدان القيم. أما في قصة (مشروع إنسان) فيحاول الراوي المعلم المثقف أن يحدد معنى وجوده في محاولة للعثور على الذات الضائعة. وتكاد قصة (الخفاش يفتح عينيه)، التي اختتم بها سعيد حورانية مجموعته الأخيرة، أن تكون من أقوى القصص تعبيراً عن أزمة الإنسان المثقف الثوري. وفي قصة (حمد ذياب) يقدم سعيد حورانية أنموذجاً بسيطاً لبطل شعبي، اتخذت حياته نكهة الأسطورة وبعد المأساة. وأبو صلاح في قصة (الجوزات الثلاث) هو نموذج آخر لإنساننا المحلي البسيط.

أسلوبه:

كتب له مقدمة أوّل مجموعة قصصية له "في الناس المسرة"(1954) الروائي حنا مينة، صديقه الحميم. فقال عنها: (ليس هذا بالعنوان الفخم، إنّه بسيط كالناس الطّيبين. حملني على أجنحة غير منظورة. انتشلني من حاضري، ونقلني إلى مستقبلي، ثمَّ أوقفني في دائرة ضوئية تحت حزمة وهّاجة من نور الفكر الإنساني. وألمحُ من وراء السطور موهبة قصصية مباركة، وألمسُ روحاً إنسانية صافية). وفيها نجد تنوعاً لأساليب سردية، فقد وظّف أسلوب الرسائل، والبناء المقطعي، وقد نجَتْ بدايات قصصه من المقدمات الوصفية. وتثير هذه المجموعة عدداً من القضايا الفنية على مستوى اللغة، وصراع الفصحى والعامية، وتبرز مشكلة الاستطراد اللغوي، والاستغراق في الوصف، والغرق في المونولوج الذاتي.

إن أسلوبية سعيد حورانية الخاصة باتت معروفة وقد أثرت في المشهد القصصي تأثيراً إيجابياً لأنها أخذت في حسبانها الكثير من روح القصة القصيرة من حيث الصراع، والإيقاع السريع والمأزومية والتشويق والحكائية. إضافة إلى أنه كان مثالاً لدى الكتاب المنضوين تحت إطار الفكر الماركسي مما أسهم في تسويق قصصه أيضاً.

لا يظهر الصراع في قصص حورانية على أنه صراع شعارات أيديولوجية، ولا صراع موقف مسبق مرسوم سلفاً للمجتمع، بل هو صراع حي مؤثر، يصل الكاتب إلى إثارته عبر التنامي الفني الموضوعي لمجمل العلاقات المصورة بين أطراف الصراع في القصة. كما في قصة (سريري الذي يئن).

يبرز سعيد حورانية في كونه قد تجاوز الأساليب الأدبية التقريرية القديمة وقدَّم إلى القراء نماذج فنية وجمالية أصيلة من المجتمع السوري وبالأخص هموم بسطاء الناس.

تميزت التجربة الفنية القصصية لسعيد حورانية بالغنى والتنوع، وقد استخدم التقنيات الحديثة في البناء القصصي. من ذلك عنايته الخاصة بعملية الترميز، وقد اكتسبت قيمة كبيرة في قصصه، بما لها من شمولية وعمق، فكان الرمز استخلاصاً لدلالة الواقع وروحه ومعناه، كما توضح ذلك في قصتي (شتاء قاس آخر، عاد المدمن).

يعرض الكاتب بأسلوب شاعري قسوة الحياة الاجتماعية المحكومة بالإقطاع والتسلط الحكومي والتخلف والنعرات القبلية وعسف الطبيعة وقلة موارد العيش.

ورغم الأجواء الحزينة، والكئيبة لقصص حورانية لكنه كان يتمتع بحس فكاهي، ونقدي قادر على التقاط المفارقة الحارة، والفكاهة المرة، والسخرية على مستوى أكثر المواقف جدية، وتأتي السخرية عفواً على لسان شخوصه وعناوينه، وقد لازمت السخرية نصه في بعديه السياسي والاجتماعي بخاصة في الحوار، في مسعى للحفر في نفس المتلقي، ولتكثيف الحدث، ولكشف أن أكثر المواقف جدية في الحياة فيها من الطرافة ما فيها.

لغته:

وعلى مستوى اللغة، كان **سعيد حورانية** معنياً بخصوصية لغوية على مستوى الاختيار والتركيب، وكان يملك معجماً لغوياً واسع الطيف ينم عن قراءات كثيرة، وفي الوقت ذاته طعّمه بالكثير من مفردات الحياة اليومية...

وقد تلونت لغة السرد وفقاً لتلك الرؤية أيضاً، فتعددت نغمات الأسلوب اللغوي، وامتزجت بأنواع الانفعال، وانسابت مع تموجات القصة ودفقاتها ولحظاتها المضيئة ونقاط انعطافها، ومثلت في كل ذلك الحضور الوجداني الذاتي للكاتب، واقتربت كثيراً من الإيحاء والرمز والشعر والحكمة، فارتفعت لتضاهي التجربة الفنية في تكاملها واتساعها وعمقها المعنوي.

ويلحظ أن **سعيد حورانية** لم يتورع عن استعمال اللهجة العامية خياراً فنياً تكمن خلفه قناعة فكرية تتمثل في جعل القصة أكثر قرباً من المتلقي، وأكثر تعبيراً عما يصبو إليه وهو الحريص على نقل أجوائه الشعبية بكل حرارتها.

ويوضح **سعيد حورانية** رأيه في مشكلة الحوار فيقول: " عندما يجد الكاتب أن الإيصال قد تعقد، فإنه يلجأ إلى العامية. واللغة تلعب دوراً أساسياً في رسم شخصية الراوي .. كما في (حمد ذياب) و(من يوميات ثائر). لقد لجأت في بعض الحوارات إلى لغة الأبطال لكثرة الأمثال فيها، ولأن أي (ترجمة) للفصحى ستفقدها نكهتها، ولا أزال حتى الآن لا أضع محرمات أمام اللغة القصصية، فليس هناك شيء مقدس في هذا الخصوص. المقدس هو الإيصال. وقد قادتني الاعتبارات الفنية إلى ذلك الحوار".

وتجدر الإشارة أيضاً إلى التجربة غير المسبوقة في كتابة القصة الشعبية، من خلال محاولة خلق شكل جديد وثيق الصلة باللون المحلي الصميم للإنسان والبيئة، للزمان والمكان، كما في قصص من مثل: (حمد ذياب، عريظة استرحام، من يوميات ثائر) وقد عمد سعيد حورانية في هذه القصص إلى اعتماد الأسلوب التسجيلي أو طريقة التوثيق، فأبرز بنجاح الطابع الشعبي المحلي بخصائصه القومية وملامحه المميزة. واعتمد – ربما لأول مرة في تاريخ القصة القصيرة السورية – اللهجة المحلية الشعبية المحكية في بيئة قصصه، بكل ما تحمل من مخزون معنوي معبر وموح، كما ضمَّن بعضها (حمد ذياب) أشعاراً شعبية مازجت بين طبيعة الحدث والرؤية الفنية. وقد تلونت لغة الحوار القصصي بطبيعة الشخصيات ومستواها وبعد التفكير لديها، وكان ذلك يخضع لعملية الاختيار الفني والتأليف (الخاص) كأي عنصر آخر من عناصر البناء القصصي.

وأخيراً، يُذكر أن وزارة الثقافة السورية أصدرت، في ذكرى وفاته العاشرة، في عام 2004، أعماله القصصية الكاملة. كما أصدرت احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية في عام 2008م كتاباً تكريمياً عن (سعيد حورانية) بوصفه أحد أعلام الأدب العربي والسوري.

وسأتوقف هنا عند قصة "الصندوق النحاسي".

تعبر قصة (الصندوق النحاسي) عن الالتصاق الحميم بالحياة، وتحدي الواقع المهين، وعن الصمود الذي يميز أبطال سعيد حورانية؛ ففيها نواجه مظاهر الضعف البشري والقوة الإنسانية متجسدة في كُلّ واحد.

تدور أحداث القصة في زمنين، الحاضر والماضي، وتقدم شخصيتين: أم فقيرة كادحة، تعمل خادمة وغَسَّالة في بيوت الأثرياء، كافحت كفاحاً مريراً لتجعل من ابنها الوحيد طبيباً ناجحاً، فتضمن له بذلك الخلاص من جحيم البيئة التي عاشتها .. في الزمن الحاضر نواجه الابن الطبيب يقدم لنا بداية الحدث – بضمير المتكلم – متبرماً من نبأ وفاة أمه، ممتعضاً للخبر "السيء" يعترض مسيرة حياته الناجحة، فيعود من دفنها كمن أزاح عن كاهله حلماً مزعجاً: "ها أنذا أعود بعد أن نفضت يدي من تراب أمي، كنت أسير وئيداً وأتلفت حولي بحذر، ثم رفعت طرف سروالي لأمسح حذائي بجوربي لأخلص من تراب المقبرة .. كيف هربت هكذا بعد الجنازة؟ ماذا يقول الناس؟ إلى الجحيم بأقاويلهم .. أخذت أنظر إلى بريق الحذاء بارتياح، وتذكرت أنه يجب أن أضع له ميالتين من الحديد حتى لا يبلى سريعاً، بينما حاولت أن أشعل سيجارة التاطلي سرت غليظة من الولاعة التي كان ينقصها الحجر، ولما ذهبت محاولاتي أدراج الرياح، أشعلتها من أحد المارة ونسيت أن أشكره، ثم بصقت بشدة..". أما أحاسيسه فكانت مزيجاً من القلق والارتياح: "كنت خفيف الحركة، تملأ نفسي كآبة غامضة، فيها ارتياح لا أدري سببه، ولكن الشيء الوحيد الذي تأكدت منه هو أنني لا أشعر بشيء من الحزن"، وكانت الخادمة الباكية التي نقلت إليه الخبر تثير دهشته .. : "(ماتت أمك)، هذه هي الجملة التي طالعتني بها الخادمة مساء البارحة، وهي تنظر إليَّ من خلال أهدابها، وأعترف أني لم أفكر في معنى قولها تفكيري في منظر عينيها تملأهما الدموع. ثم يحدد موقفه من ماضيه القاسي على الشكل التالي: "والآن مات الشخص الوحيد الذي يربطني بذكرياتي وحياتي الماضية، ذكرى الأيام التاعسة، البطيئة، القاتلة. أيام كنت صغيراً ذليلاً أقف أمام البيوت أطرقها بيد شققها البرد، لأسأل عن أمي. ووجدتني أردد من بين أسناني: (إلى المقبرة تلك الأيام). لقد كانت أمي بكل بساطة، غَسَّالة! غَسَّالة حقيرة في بؤرة من بؤر حي الميدان".

ويرصد الكاتب التحول في تداعيات البطل الراوي، التي قادته إلى استحضار الزمن الماضي الذي عاشه، بذُلّه ومهانته، لتبرز في ذهنه صورة جديدة لأمه، صورة لم يعهدها من قبل، فقد فجر الموت "هذا الحدث المعتاد" كل حياته الآسنة الزائفة، وانداحت الدوائر في وجدانه لتكشف عن استمرار المأساة في الزمن الحاضر، فيكشف الطبيب مدى خواء حياته وقبحها وضعفها، ويشعر بتفاهة النجاحات التي حققها،

وبالصغار إزاء الأم القوية العظيمة، التي عثر على أوراقها فجأة في **صندوقها النحاسي**، وعرف كيف كانت تجالد وتتحدى مرضها وضعفها حتى تتعلم القراءة والكتابة، للتخلص من أميتها علّها تقترب من ابنها الضائع، كما عثر على حذاء صغير وسخ، هو الحذاء القديم نفسه الذي كان قد ضربها به في إحدى ثورات غضبه. وهذا التحول في عند الطبيب الشاب يجعله يكتشف مدى عظمة تلك الأم وإنسانيتها ودفئها. وفكر: "خيل إليّ أنني ضائع، وأن زوجتي قبيحة، وأن البيت الذي أعيش فيه قبو معتم، وصرت أدخل غرف البيت وأخرج منها كأنما أفتش عن شيء يخلصني من حيرتي .. شد ما أنا حائر، شد ما أشعر أنني فارغ"، وينجح الكاتب في رسم صورة الجحود ثم التحول في شخصية الابن الطبيب من خلال سلسلة تداعيات، اختلط فيها الحاضر بالماضي اختلاطاً ذكياً، وتلونت المشاهد فيها بعاطفة جارحة عميقة، فضلاً عن الإشارات الفنية الخاصة، واللقطات الجانبية المرافقة: (عواطف العداء الساخر نحو الأم، أصداء الشارع في لحظة العزم على طرد الأم من البيت، ظل قامة الطبيب القصيرة على الجدار وشعور النقص الحاد).

يعرض سعيد حورانية في هذه القصة، حالة الانسلاخ عن الجذور، والتنكر للماضي، والفصام الذي يصيب الفئة المثقفة، عندما تبتعد عن أصالتها وإنسانيتها، لكن الراوي البطل، الذي يرى في موت الأم شيئاً لا يستحق الذكر أو الانشغال والمبالاة، ما يلبث أن يتدرج في شعوره وصولاً إلى النقاء والتطهر، ويعود إلى الجذور الحية، فيندم ويتخلص من جحوده.

ونذكر هنا، بالمناسبة، أن شاشة التلفزيون السوري عرضت مسلسلاً بعنوان "أمهات" في حلقات منفصلة موضوعها الأم. ومن ضمن حلقات المسلسل كانت هناك حلقة بعنوان "ابن الخادمة"، وهذه الحلقة مأخوذة عن قصة "الصندوق النحاسي" بحذافيرها من دون أي تعديل أو إشارة الى المصدر؛ بل وعرضت باسم مؤلف آخر، ما يعني إهدار حقوق الأدباء أو ورثتهم عبر "**سرقة**" نتاجاتهم الأدبية على الرغم من وجود قوانين حماية الملكية الفكرية.

مؤلفاته:

كتب القصة والمقالة والمسرحية وله العديد من الترجمات. وهي:

1. وفي الناس المسرة، قصص، دمشق 1953.
2. سلاماً يا فرسوفيا، مقالات، دمشق 1957.
3. صياح الديكة، مسرحية، دمشق 1957.
4. شتاء قاس آخر، قصص، بيروت 1962.
5. المهجع رقم 6، مسرحية، دمشق 1963.
6. سنتان وتحترق الغابة، قصص، بيروت 1964.
7. القطة التي تنزهت على هواها، ترجمة، دمشق 1983.
8. عزف منفرد لزمار الحي، مقالات، دمشق 1994.

ترجماته:

ترجم عددًا من الأعمال الإبداعية، صدرت جميعًا عن دار الفارابي، بيروت، منها:

9. الأخوة هوراس والأخوة كورياس (مسرحية لبرشت)، 1979.

10. فلنمثل ستريندبرغ (مسرحية لدورنمات)، 1979.

11. والسفينة البيضاء (رواية لجنكيز إيتماتوف)، 1980.

12. والأعمال القصصية الكاملة لتشيخوف، 1982.

إنتاجه الشعري:

شاعر مقلّ ارتبطت تجربة الشعر عنده ببواكير شبابه، لاهتمامه الأكبر بالإبداع القصصي والمسرحي، شعره يلتزم فيه وحدة الوزن والقافية. والمتاح من شعره قصيدتان واحدة بعنوان «الزوايا المظلمة» (27 بيتًا)، " مجلة الأديب ـ ع1 ـ بيروت1951، وهي صورة نفسية نادرة احتواها عنوان القصيدة، وثانية بعنوان: "الهتاف الرخيص" يثور فيها على تمجيد التافهين والتنكر للعظماء.

كما نشرتْ قصائدَ أخرى له مجلتا: (النقّاد)، و(الدنيا) السوريتين.

وفاته:

عمل سعيد حورانية، بعد عودته من موسكو إلى دمشق، في وزارة الثقافة السورية مستشاراً، وعمل نائباً لمدير المركز الثقافي السوفييتي حتى وفاته في 4 حزيران عام 1994 بسبب إصابته بسرطان الرئة. وكانت قد أجريت له قبل ذلك عملية استئصال الرئة، لكنّ وضعه الصحي كان يتدهور باستمرار، وعانى من آلام شديدة قبل الوفاة.

الجوائز:

حصل على عدة جوائز، منها: الجائزة الأولى لمجلة (النقاد) السورية، والجائزة الأولى لمجلة (عصا الجنة) السورية، والجائزة الثالثة في مسابقة مجلة (النقاد) المسرحية بدمشق.

□□

الشعر..

الرحيل من الذّات إلى الذّات ..

□ شادي حلاّق

الفصلُ يَزرع، لا بسًا أحلامَهُ،
في النفْس آلافَ الطقوسْ:
وجهٌ يحدّث للمرايا ذكريات الأرضِ، تُرسم في الوجوه خرائطُ الأزمانِ،
يقرؤها المكانُ؛ يَصبّها تحت التراب، صدى.
فيَنبتُ في تراب النفْس ذاكرةٌ تُكوّن ما سيأتي...

النّور قُرْبَ الّروح يُدْفئ قلبَنا
و الوشوشاتُ تَرنّ في الآفاقِ كالأمطارِ إنْ
رقصتْ بليلة عيد إسراء الغيوم إلى الترابْ
و عيدِ معراج القلوب إلى القلوبْ
النّفسُ بحرّ بخُرتةُ الشّمسُ - شمس القلبِ،
جمّعهُ فضاء الحلم غيماً في أباريقِ السّماء
لكي تَصُبّ الحبّ منهُ في كؤوس القلبِ؛
فانتشتِ الكؤوسْ
مُلئتْ كؤوسُ القلبِ، و ارتشفتْ شفاهُ الرّوح
خمرَ مَحبّةٍ

فإذا بها قد أَشرقَتْ من وجهها الشتويّ و البدويّ
والعذبِ، الشموسْ
و انشقّ في الآفاق دربٌ أخضرٌ؛ و كأنه الآفاق
مدّ يدا يصافح روحنا
فبدا هنا في الأرض وجهُ الأفْق مصلوبًا
يُشكّلُ شهوةَ الأيام و الذكرى، و يَرشُقُ عطرَهُ
السحريّ مع عطر الكروم مُعطّراً أرواحَنا
فتنفّستْ أرواحنا صبحاً تنفّسَ حبّنا
حتى تَمازجت النفوسُ مع النفوسْ

الآن يتّحد السلامُ مع السلامْ
الفصلُ حُبٌّ
فاستعدي يا جهاتي.. للهيامْ

أحبيبتي..
هذي العطورُ عطورُ نَفسِكِ
والنوارسُ من عيونك قد أتتْ
و الغيمُ هذا من تَبَخُّرِ نارِ دمعكِ

جاء بحثا عن غيومي كي نُعيد لنا الهُطولْ
ها قد هطلنا الآنَ واتّحدَ التّرابُ مع المياه
فشكّلا وطناً سويّاً
قد توالجنا و ضعنا بين بعضينا ولم نَعثرْ علينا /
أثمرت شهواتنا بنفوسنا وتشبّثت بجذورنا
والجذرُ مُمتدٌّ من التُّفاحة الأولى
إلى أقصى بساتين الندمْ

من حيث يشتعل اللقاء و ينطفئْ
تتكوّنينَ و تختفينَ بلا اختفاءْ
أنتِ البدايةُ، و الختامُ بلا ختامْ
من حيث يَبتدئُ الهيامُ بدأتُ ألهثُ
خلْفَ أشرعة الدمارْ
و أنا عشقتُ، أنا أموت، أنا أحبّكِ،
كيف أنسى ظِلّنا حيث التقينا، و المكانُ احبّنا
و تكحّلتْ أضواؤهُ بالظّلِ
عَطّر جسمَه بحديثنا، أنفاسنا وبهمسنا

إنّا صُلبنا الآن ـ ذكرى ـ في الجدارْ
و تشردت آمالنا و تصاعدت و تطايرت و تطايرتْ
حتى البُخارْ
و تجمّدتْ فينا السماءْ

الفصلُ دمعٌ
فاستعدّي يا جهاتي .. للبكاءْ

الدمعُ يَشربُ من عيوني ناظرَي
و حبيبتي البيضاءُ تلك حبيبتي الحمراءُ ـ (نرْمائيّةٌ)
قد أشعلتني أغرقتني، شَرّشَتْ ما بين أعصابي و أعصابِ الزمانِ
كما جذور ـ لا تُرى، وهمية ـ عند الجبالْ
بيني و بين حبيبتي نَفقٌ و لكنْ مِنْ خيالٍ ـ
جاء وجه حبيبتي من ذلك النفق الخيالْ
جاءت بوجه الحب وابتسمت أمامي عندها
هطلَتْ، كأمطار بوجه الصيف، بسمتُها
على صحرا دمي .
تتسلّقُ الأعصابَ بسمتُها
و تقطفُ مِنْ دميْ قمراً يدورُ بلا هدى
فأدورُ مع قمري و نسبحُ في الضّياعْ
و أعودُ من وجعي: يبلّل ناظريَّ حليبُ بدرٍ دافئٍ في وجهها القمريِّ .
يبلغ ثغريَ الصّمتَ المعتّقَ في شفاهيْ
ثم يُسْكرني السُّكونُ فأرتمي ظلاً
لضوءٍ أو شعاعْ .
في جسمها سفنٌ و بحرٌ
و الظلامُ له، شراعْ .
مجنونةٌ ريحُ الزمانِ تجيء عاريةً
بشهوةِ منتهى البُعْدْ
تغتالُ دفءَ القربِ من حُبّي
فأجلسُ راجفاً من شِدة الفَقْدْ .
في جسمها الغجريِّ رائحةُ الوداعْ

الدربُ يمشي لا يَملْ
و أنا إلى نفسي أعودْ:
ظلاً تكسّر فوق ظِلْ
و القلب تقسمُهُ الحدودْ .
يا ليتَ قلبيَ يَرتحلْ
نهراً إلى بدءِ العهودْ
لأسيلَ من نبعِ الأزلْ
و أُصبَّ في بحر الخلودْ .

هـذا الزمـانُ يسـيرُ كالسـكران، يسـبحُ في الدموعْ
و النارُ تتركُ ما تبقّى من رمادٍ للشموعْ

الفصلُ ذكرى
فاستعدي يا جهاتي .. للرجوعْ

من حيثُ يَبتدئ الكلامُ تكوّنت عيناكِ.
فجّرتا ميـاه الحـرفِ ينبوعـا جـرى نهـراً مـن النّظراتِ
و انسكبتْ على شفتيك أغنيةً
ملحّنةً بنار الصّوتِ، بالأمطار و الإعصارِ
وانتشرتْ على كفّيكِ ألوانٌ
مظلّلةٌ بعطر الحب والحربِ التي ينمو بها صمتٌ
وموسيقى و دمْ
والرّيحُ تركضُ خلفَ ريحٍ - وهي تلهثُ -
في ليالي شعركِ الممتدّ من فُمر الحروفِ
إلى بذور الحرف تبحث عن نهارْ

و من ابتداء الحب شكّلتِ المشيئةَ ظِلّكِ المرميَّ - سحرا -
فوق أصوات البراري و البحارْ
و أنا تكوّن داخلي في نحو ستّة أدمع، كونُها
ثم استويتِ على فوادي
و قد انتشرتِ على امتدادك و امتدادي
وهنا غفوتِ على دمي فوق الألمْ .
تعبَ المكانُ فمنذ نخل لم أنمْ

الفصل نومٌ
فاستعدي يا جهاتي .. للحلُمْ

يمشي بنا الحلُم الجريح إلى وطنْ
يمشي بنا الوطن الخجول إلى حلُمْ
تمشي بنا الأيام، تسكبنا بأرض قاحلةْ
نمشي، نجرُّ وراءنا التاريخ؛ يسبقنا
و يركب في القطار و يرحل التاريخ يرحل
ثم نبقى لاهثين هناك خلف القافلةْ
لِمَ أيها البدء الذي كوّنتني
كوّنتَ روحي مستقيما قائماً
و تركتني أمشي - هنا - فوق الدروب المائلةْ !؟

هذي القلوب مُسدَّدةْ
نحو الرماحْ
هذي الأماكن مُسنَدةْ
فوق الجراحْ

هذي البلاد مشرَّدةٌ
مثل الرياحْ

تتسلق الأحلامُ أغصانا بروحك يا حبيبة؛ إنما
بعد الوصول إلى ثمار الحلْم ترتعش الخُطى
تتعثر الخطوات بالضوء البعيد
فتسقط الأحلامُ ـ تسقط في تراب الواقع المنسوج
من حُزن النّواحْ

الفصل شمسٌ
فاستعدي يا جهاتي .. للصّباحْ

خلْف الجهات وجدت كلّي
ركضتْ على عمري
خطايْ
نحو المدى .. و تركت ظلّي
فوَصلتُ ـ لكنّي سوايْ!
مـا زلتُ أجلس في النهاية حـائـراً في الأشياء أنتظر البدايةَ؛
و البدايةُ واقفةْ
و كذلك الطرق التي
بين البداية و النهاية عاصفةْ
و اللحظة الأولى لبدء السير كانت راجفةْ
و أنا هنالك في النّهاية كالبداية كالحكاية كالأساطير الحزينةِ
كالنّهايةِ،
و النّهايةُ نازفةْ.

الصبر يشرب من دمي
و الوقت يحرقني فـأَطمن ـ حـائرًا ـ بخناجر الصّرخاتِ
خاصرةَ المسافات الطويلة بيننا
لكنّها، هذي المسافات العنيدة لا تموتْ
ويسيلُ من فميَ السّكوتْ
لو أنّه الإيمان ينمو في القلوب لوَ انّهُ:
إنّ المسافة أدهر ضوئيّةٌ
بين السماء و عقلنا
لكنها هذي المسافة قدْرها
بين السماء و قلبنا (سَتَنْتَهِيْ دُعَاءْ) .

يا أيها الدّرب المضرج بالفراقْ
هل جئتَ تَزرع في دمي
شوكَ المسافات التي لا تنتهي؟!
أم أنني أنا جئت من رحم الفراق ليرتدي الأبعادَ عُمْري
كي أكون ممدّدا للموت جسراً من عناقْ؟!
لا الدرب تدركه الخطى لا لا
و لا الإسراء يبدؤه و ينهيه البراقْ
كلٌّ على قدَر حزين يرحلون و ينصُبون بقاءَهمْ
ظِلاً لجسمٍ مستقيلْ
إن المكان ـ هنا ـ قتيلْ

الفصل هجْرٌ
فاستعدي يا جهاتي .. للرحيلْ .

هاجرتُ من قلبي إلى قلبي - هناك -

فأوقفتْ نبضي الحدودْ

قالوا: - جوازك يا غريبْ .

- هل أ.. هل أنا..؟!

أحرقتم التاريخ و الذكرى هنا

هذي بلادي..

إني أتيت إلى فؤادي.

قالوا: جوازك يا غريب.

- إني قريب، بل و أقرب من قريبْ

يحتاج دمّي كي يسافر من وريدي نحو قلبي

ختمـا و توقيعـا و تنفيعـا لأعـدائي، و ترقيعـا لأشلائي

و إذنا للسفرْ؟!

وقفت خطايْ

بين السراب على الحدودْ

و رمت يدايْ

ما قد حملتُ إلى الحبيبة من وعودْ

و بقيتُ وحدي في مدايْ

لا، لا أروح و لا أعودْ .

الموت يشبهني

و إني الآن أشبههُ

وقبرٌ ليس معروفا - هنا - من كان صاحبهُ

وحيدٌ في صحارى لم يصلها الخلق، يشبهني

و يشبهنا التجمّد و التجرّدْ.

الفصل مَنفى

فاستعدي يا جهاتي .. للتشرّدْ .

مُتسلقا سَيفًا على شجر من التّفاح؛

أرجع مَرّة أُخرى إلى نزف الصعودْ

أتسلّق النّدم البدائيَّ الحريريَّ الذي

ما زال يَكبر في دمي حتى نما سدًا طويلا من عصورْ

ما زلتُ أقطف - كلما قطفت يدي تفاحةً

فاحـت عطـورٌ مـن دمِ التفّـاح تـذبحني بسـيفِ الإشتهاء

من الظّهورِ إلى القبورْ.

يا دمعةً من قلب (حوّاء) ارتمتْ

فوق اشتهاء فاح من أعصاب (آدمَ)

يا تُرى من أرضعكْ

من ثديه الطوفانَ حتى صرتِ من هـذا الزمـانِ - زماننا

بحـراً ، مـن الأحـزان و الـدمِ و الكـوابيس المخيفةِ،

حَول بَرِّ الحلْم و الرؤيا تُحيطُ ؟!

يا طعنةً من كف (قابيل) ارتمت - شِبْرا - على صدرٍ

لـ(هابيل) البسيطْ

من مدّد الكفَّ التي طَعنتْ، و درّبها

لتحترف القتال، الاغتيالَ

تُمدُّ آلافا من الأميال، قنبلةً، صواريخا - هناك -

و مدفعا،

من قاعدات الحَرب، ثم تطير،
تُسكب ـ هاهنا ـ في صدر (هابيل) الذي يمتد
في هذا الزمانِ
من الخليج إلى المحيطْ؟!

هاجرتُ من صوتي إلى لغتي
فبعثرني الكلامْ
وسُكبتُ من حُبِّي على قلبي
فكسَّرني الهُيامْ
ومضى صدى حُبِّي إلى حُبِّي
يُلطِّخه البكاءْ.
أشجارُ قلبي ناطحاتٌ للنجومْ
و ثمارها نبضي تعرّش بين أعصاب السماءْ
و الدّرب يصعد جذعَ أشجار على قلبي تحومْ
يتسلّق الأغصانَ و الأعصابَ و الخفقانَ،
يقطف حُبِّيَ الـ ما زلت أسقيه دمي
و يعود هذا الدرب في كفّيه أعصابي،
و في شفتيه آثار الدماءْ

لم يستطع أملي اختراق الأمنياتْ
لم يستطع عيشي الوصول إلى حياةْ
لم يستطع موتي الوصول إلى مماتْ
مسدودة أزماننا..
تلتفُّ حَول العُمْر، تخنقنا

و تتركنا ـ هناك ـ مُعلّقين على حبال الحلْم
مثل الذكرياتْ

حلمتْ خطايَ
بالسَّير نحو السِّلم، نحو الأغنياتْ
فرأتْ رؤايَ
قبرًا كبيرًا، حولَه مستشفياتْ
الظلم يملأ أرضنا حتى السماءْ
الطّينُ يُجرَحُ بالنفوسِ ـ غدا تراباً دون ماءْ

الفصل حربٌ
فاستعدّي يا جهاتي.. للدّماءْ

الدّربُ يَدخلني، فأُصبحُ خارجي.
أنا داخلي في خارجي
أنا خارجي في داخلي
أنا أوّلي في آخري. أنا آخري في أوّلي.
مستقبلي يمشي إلى غَيري،
أضيعُ، أضيعُ.. تبقى ذكرياتي
في يدَيْ
هذا الذي يبقى لدَيْ
سافرتُ من ذاتي إلَيْ
فتَشتُ عنّي فِيْ
لَمْ أعثر علَيْ!

□□

أنا الضميرُ..

□ عز الدين سطاس

سألتني الحسناءُ،

والصوتُ كبرياءُ.

ـ من أنتَ...؟!

ـ أنا الضميرُ.

ابتسمتْ.

وما أجملَ ابتسامةَ الصباحِ.

ـ أنتَ تمزحُ.

ـ لا.

فكاهةٌ في الحق ليستْ مناسبةْ.

قالتْ،

وما أروع رنيمَ البراءةِ:

ـ من أي صنفٍ أو نوعٍ أنتَ..؟!

ـ أنا الضميرُ المستترُ.

ولمَ التسترُ...؟!

ـ حتى لا يخافَ أحدٌ،

ظناً أني شبحٌ.

ـ ومتى تظهرْ...؟!

ـ حين يكونُ الأمرُ وجوباً.

ـ إذنْ، أنتَ حاضرٌ

غائبٌ.

ـ نعمْ.

حاضرٌ في يوم الوغى.

غائبٌ في يوم الغنيمةِ.

ـ عجباً أسمعْ.

الضميرُ بلا غنيمةْ.

ـ لا.

ـ وكيفَ..؟!

ـ حصادُ رسالتِهِ غنيمةٌ.

لا تقدرُ بثمنْ.

ـ سمعتُ أنكَ قديسٌ.

فمنْ تقدسْ.

ـ الشمسُ يا سيدتي.

لم أفهمْ.

ـ الحقيقةُ يا سيدتي.

ـ ولماذا هيَ تحديداً..!؟

لأنها سيدةُ الكرامةِ

والحريةْ.

ـ وهل تحملُ لقباً..!؟

ـ بلى

ـ وما هو...!؟

ـ الكاتبُ.

ـ وأي كاتبٍ..!؟

ـ الصادقُ مع ذاتِهِ،

في رفع رايةِ الإنسانِ.

تأملتني بعينِ حالمةْ.

تركتُها لحظاتٍ تستمعُ

بخاطرةٍ تألقتْ،

في لوحةٍ لم تكتملْ بعدُ.

قلتُ لها:

ـ أنا أحبُّ الجمالَ.

لكن أتدرينَ لماذا...!؟

لأن الجميلَ يحبُّ الجمالَ

يا جميلةْ.

ضحكتْ،

رقصتِ الأشياءُ

طرباً

وبعد يا إخوتي، من كرم الآخرين كرم ذاته.

فاسمحوا لي أن أنقل إليكم تحيات جولاننا الحبيب، هناك، هناك من سنديانة جريحة ترنو إلى الأفق البعيد. لعل الفارس، يثير زوبعة الغبار.

اسمحوا لي أن أشكركم، باسمي، وباسم الإخوة الزملاء، على هذه المبادرة الجميلة، ذات الدلالات الكبيرة، في فضاءات الوطن الغالي سورية. العزيزة على قلوب الأحرار.

ودمتم على دروب الكرامة رواداً، دروب التحرير، تحريرِ الأرض والإنسان. وطوبى لمن سعى لمجد الوطن. ها أنا أرى نجمة الصبح، تضحك للآتي شامخاً، رغم أنف العواصف.

□□

القصة..

تنكة زيت .. أصلي

□ إبراهيم الخولي*

لم يكُ ليخطر يوماً ببال ذلك العجوز، المنسيّ الآن في إحدى القرى البسيطة قريباً من رؤوس الجبال:

- أنّه سبب هذه الحرب المُبتدعة على بلاده!

ودُهش أكثر، وهو يَرى هذه الشاشات المتلئة بالخبراء والمحلّلين، وكلّ يمدُّ بحبله غارفاً من بحر كلماتٍ وأفكارٍ ما أنزل الله بها من سلطان، سائحاً بين أسبابها ونتائجها، وراسماً طريقة وصولهِ إلى مطابعها المُتخمة بذاك المال غير الأخضر، علّه يجدُ قلبه المنسيّ بين أوراقها!

وتأكّد له الأمر أكثر، حين استمع لأحدهم، وقد أتاهُ معزّياً بابنه المُرتحل إلى السماء، بعد تأديته لما عليه من ضريبة الدم الأحمر القاني، ولمّا انفضّ الجمعُ عنه، وانتهت أيّام المواساة، بقيتْ تدور في عقله كلمات ذلك المعزّي بتحليله الغريب، لما يجري في هذي البلاد، ويفكر فيها طويلاً ليصل إلى النتيجة الصاعقة نفسها:

- لولاهُ ما كانت لتكون هذه الحرب!

وتذكّر جارته العجوز الطيّبة، التي رحلت إلى الأبدية لاحقاً، طيّب الله ذكرها، وثراها، بكلماتها، وحروفها، ورنينها، حين قالت له قبل ما يزيد على ربع قرنٍ من الآن، وبالمصادفة وحدها:

- زيت بلادنا متل حنطتنا، غذا، ودوا، يا خوي في ليجي يوم، يعرفوا فيه اولاد الحرام، سرّ الخير والبركة عنّا، ويحاولوا يسرقوا منّا!

مع بدايات العقد الأخير للقرن الماضي، لألفيّةٍ راحلة، كان هذا العجوز الخرف الآن، رجلاً قويّاً، تجاوز الثلاثين من عمره بقليل، ويعمل مُزارعاً لدى أحد الرجال البارزين، في دولةٍ مجاورة، أيّام كان الناس في البلدين الجارين، يردّدون فرحين مع السيّدة فيروز:

- سوا ربينا..

لحسن حظّه، وربّما لسوئه، وكان حينها في زيارة لقريته تمتدّ لعدّة أيّام، تناقلت وسائل الإعلام خبر الرجل البارز في الدولة المجاورة، وقد أصبح زعيماً أوّلاً لها، فتجاوزت فرحته حدود تلك القرى المتناثرة فوق الجبال، ووصلت به لأعلى منها بكثير..

قبل عودته إلى عمله بيومين، دهمتهُ الحيرة والارتباك:

- فما الهديّة التي سيأخذها معه، واللائقة بالزعيم الجديد؟

لم يُنجهِ من حيرته تلك، سوى جارته العجوز، تلك المرأة الطيّبة، حين أتت لزيارته مودّعة قبل سفره، ورأت ما به من همٍ وغم، فأشارت عليه أن يأخذ معه كهديّة:

- تنكة زيت ..أصلي!

وهكذا، قدّم لذاك الزعيم، حين عاد من العاصمة في نهاية الأسبوع، إلى بلدته الشهيرة المجاورة للوادي، هديّته من الزيت الأصليّ، المُستخرج من حبّات الزيتون اللذيذة بطريقةٍ بدائيّة، انقرضت فيما بعد.

تشاء الصُدف، أن يأتي السفير البابوي مُباركاً ومهنّئاً، إلى منزل ذاك الزعيم، في ذات اليوم، وحين ودّع الزعيم سعادة السفير، حمّله شكرهُ وتحيّاته للبابا، مع بضع هدايا صغيرة لقداسته، من بينها تنكة زيتٍ أصليّ!

بعد أسابيع قليلة، فُوجيء العجوز بالزعيم يطلبه إلى العاصمة، لأمرهام ومُستعجل، وحين التقاه في القصر، طلب منه بضع تنكات من زيته الأصليّ، على أن يكون كالزيت الذي أهداه إيّاه سابقا، وأعطاه ثمنها وحبّة المسك سلفاً، وكان الزيت هذه المرّة لقداسته، وبناءً على طلبه، لم يقل الزعيم لمن الزيت، وكلّ ما قاله حينها:

- زيت بلادكم طيّب، ورخيص، وبيستاهل الواحد يقدمو هديّة لأهم الزعما!

بقي هذا العجوز نفسه، يشتري زيت قريته كلّ عام، ويبيعه بسعرٍ مُغرٍ للزعيم، ولم يكن ليبخل على أبناء قريته بالسعر المناسب أيضاً، واستمرّ على ذات المنوال، حتى بعد تركهِ العمل في مزرعة الزعيم بسنوات، وتوقّف عن إرسال الزيت قبل سنوات قليلة فقط.

طوال عهد ذاك الزعيم، وعهد خلفه فيما بعد، كانت العلاقة بينهما وبين قداسته، متينةً ومميّزة، لدرجة أغاظت الكنيسة في بلدهما، فبقيت غافلةً عن سرّ ذاك الودّ المتّصل بين الزعيمين، وبين البابا نفسه، لأكثر من عشرين عاماً، وبعد رحيل الزعيم إلى الأبديّة، تعهّدت زوجته بالاتفاق مع خلفه، على متابعة هذا الأمر، واعتُبرَ ذلك سرّاً من أسرار الدولة العليا، والخطيرة، وبالمُصادفة، أنّ كلا الزعيمين، حكم البلد المجاور، لفترةٍ إضافيّة تعادل نصف مُدّة حكمه الأصليّة!

الأمر الهام، الذي لم يعرفه ذاك الزعيم، ولا العجوز، ما الذي جرى لتنكة زيتٍ أصليّ في أقبية الفاتيكان!

في تلك الفترة، عانى قداسة البابا من طنينٍ دائم في أذنه اليسرى، وأعيّا علاجه الأطباء، فالسبب تقدّمه في العمر، وهذا وجعٌ لا علاج له سوى الصبر، والدعاء، والتوسّل لسيّدتنا مريم العذراء، لتكون رحيمةً به بعد هذا العمر الحافل بالأعمال الخيّرة، والكبيرة، في مساعدة الفقراء والمحتاجين، ودعواته التي لا تُنسى للتواصل بين الناس، والتراحم، حتى أنّه بعد رحيله عن هذه الدنيا لاحقاً، تمّ تطويبه كأحد القدّيسين العظام.

شاءت السماء المُترعة بالرحمة والغفران، أن تُساعد البابا في حياته، وتشفيه من ذاك الطنين الدائم، فرأى ذات ليلة في منامه، أنّ سيّدتنا مريم البتول، تسكب في أذنه بضع قطراتٍ من الزيت!

وتكرّر الحلم ثانيةً بعد أيّام مع فارق بسيط، فقد رأى قداسته، أنّ السيّدة المقدّسة تذهب به إلى أحد أقبية الفاتيكان، وتضع له قطرات قليلة من زيتٍ مُضيء في أذنه من إحدى التنكات، فيرحل ذلك الطنين، والألم، إلى غير رُجعى أبداً!

صباح اليوم التالي، سارع البابا يسأل سكرتيره الخاص:

- إذا ما أُهْدِيَ إلى الكنيسة شيءٌ ما من بلاد الشرق، كالزيت مثلاً؟

وبعد البحث والتفتيش، أخبره السكرتير:

- إنّ زعيماً شرقيّاً جديداً، أرسل له منذ فترةٍ قريبة هدايا بسيطة، من بينها تنكة زيت زيتون أصلي، مصدرها بلاد بولس الرسول، كما نوّه السفير البابويّ في حاشيته!

طلب البابا منه إحضار تلك التنكة إلى مكتبه على الفور، وسط حيرة السكرتير ودهشته، والذي بُهِتَ أكثر وهو يُلبّي طلب قداسته، بوضع عدّة نقاطٍ من ذاك الزيت، في أُذنه اليُسرى ذات الطنين الشهير، مُحتفظاً بالتنكة في مكتبه الخاص.

المدهشُ أكثر بالنسبة للسكرتير، أنّ قداسته أعاد الأمر ذاته في الصباحات التالية طوال أسبوع، وأحيانا كان يتناول ملعقة زيت منها، بعد خلطها مع العسل الذي طلبه من تلك البلاد ذاتها، كما طلب بعض الحنطة ليُصنع لهُ منها خبزا.. وبعد حوالي شهر من تلك الطلبات الغريبة لقداسته، وحين أجرى له الأطباء فحوصه الدوريّة المعتادة، فوجئوا بنشاطه، وحيويّته، وبذاك الطنين الذي ولّى إلى الأبد!

أكثر من ذلك، زاد تعلّق قداسته ببلاد الشرق عموماً، وبذاك البلد تحديداً، ويبدو الأمر عاديّاً بالنسبة لرجل دين، أن يهوى مهد الديانات والحضارات، لكنّ ما دفع دوائر القرار المعنيّة، ومراكز الدراسات والبحوث، للحيرة والتساؤل، هو إصرار قداسته على زيارة ذلك البلد نفسه، مع بداية الألفيّة الجديدة، مُتابعاً رحلة حجّه على خُطى بولس الرسول، ضارباً بعرض تحدّيهِ وعزيمته، كلّ تلك النصائح والتلميحات، بعدم زيارة هذا البلد المُتّصف بالجريمة والأرهاب!

المفاجأة الصاعقة بالنسبة لكثيرين، بأنّ ذاك البلد، أكثر بلدان المعمورة هدوءاً، وسلاماً، وأمناً، وتعايشاً بين مختلف ألوان قوس قزح المزيّن له، وتتّسم حياة الناس فيه بالبساطة، والدعة، والسلاسة، والانسجام، والغريب عنه، لا يَرى سوى انتماء الناس لهذي الأرض.

انتبه قداسته بأنّ الكثيرمن الناس، في الأماكن التي زارها، لا سيّما تلك البلدة الشهيرة بكنائسها العتيقة، وأضرحتها، وممرّاتها المنحوتة بين رؤوس الجبال، لا يزالون يتكلّمون ببساطة، وطلاقة، بنفس اللهجة والكلمات القديمة، التي تكلّم بها السيّد المسيح نفسه!

كانت الزيارة حدثاً عالميّاً، فكيف ينسى العجوز رؤيته لقداسته على طريق المطار، حين تواجد مصادفة عند أحد أبنائه في العاصمة، فما تزالُ ذكراها تجري بين تلال روحه وهضابها، ويراها بعينٍ جديدة، كتلك الزيارة التي قامت بها قبل سنوات، إحدى السائحات إلى قريته هذه غير المرئيّة على الخارطة، وبقيت بضيافته ليوم كامل، ويتذكّر تماماً كم استغربت، ودُهشت، وهو يقول لها مفتخراً:

- إنّنا في هذه البلاد، ندهنُ جسم المولود حديثاً بالزيت لمرّات عديدة، ونداوي به مغصه، وألم أذنيه أيضاً، ونصنع منه مع الحنطة، عجينةً نضعها على القروح والدمامل فتشفى!

ومن جملة ما قاله لها أيضاً، وهو يشمخ برأسه عالياً:

- إنّ زعيماً راحلاً لدولةٍ مجاورة، اشترى الكثير من زيت هذه القرية، وقدّمه هدايا لأهمّ زعماء العالم وملوكه، وقد استمرّ بتلك العادة لسنوات طويلة! هذه حقيقةٌ واضحةٌ كالشمس الدائرة في الآفاق، فهو بنفسه من كان يشتري الزيت لذاك الزعيم، ويوصله إليه..

لم يُدرك حينها هذا العجوز، أنّ تلك السائحة، والدوائر التابعة لها، تعرف هذي الحقائق، وتعرف أكثر منها بكثير، فهي تعلم أنّ موائد الملوك والسلاطين، لا تحلو إذا لم تكن عامرةً بلحوم خراف هذي البلاد، وفاكهتها، وأنّ حنطتها هي الأجود لصنع الحلويات في العالم، إضافة لقطنها، وحريرها التي تزيّنت به أشهر ملكات التاريخ، والأغرب عنزها الشهير، ونبع ماءٍ في إحدى أقدم عواصمها المأهولة على هذا الكوكب، ما زال يجري بمياهه الباردة في عزّ الصيف، رغم نقله لمسافاتٍ بعيدة!

هذا بعض الخير والبركة ممّا لا يراه الناس فوق أرض هذه البلاد، أمّا ما تحتها، فالله وحده به الأعلم، ورغم ذلك، وحين أراد أحد دبلوماسيّ البلاد، طمأنة الناس، قبل بداية الحرب، قائلاً في مؤتمرٍ صحفيّ شهير:

- لن تحدث حربٌ في البلاد، فليس فيها زيت نفط، وليس هناك من يدفع التكلفة..

همس أحدهم قائلاً:

- في بلادكم، ما هو أهمّ وأغلى من زيت النفط والغاز، والكثيرون جاهزون للدفع..

وهذا ما أدركه العجوز الآن، بحسّه الريفيّ البسيط، وحدسه غير الملوّث، فالخير والبركة، أهمّ الأسرار التي فقدناها من بلادنا، ولم نحافظ عليها، وحين أوغلت به الخرافة أكثر، رأى أنّ زيتنا غدا غاليا، رغم أنّه أصبح مغشوشاً، ولا طعم له ولا لون، ولم يعدْ ينفع لاغذاءً، ولا دواءً، وليت الأمر اقتصر على الزيت فقط، فقد أصبحنا نتسوّل الحنطة المُسوّسة من الغير، وهُرّبت مواشينا، ونسينا حريرنا، ولغتنا، وغار ماؤنا، وفي تلك الزحمة العنيفة، قتلنا أبناءنا، وفقدنا أحبّتنا ورفاقنا، ودمرّنا بيوتنا بأيدنيا، ومن يومها لم تمطر السماء!

ابتسم العجوز لنفسه ابتسامةً صفراء باهتة، وهو يتذكّر جارته الطيّبة الراحلة منذ سنين طويلة، فكم يشتاقها، ويحنّ إليها، وإلى أيّامها الصافية، وكم كانت تُحبّ الخير للناس، ولا يَرى مثلها الآن بين أُناس هذي البلاد، لقلّتهم ربّما، وما يَراه هو الحقد، والدمار، والخراب..

ونظر إلى السماء بعينٍ دامعة، ودعا ربّه ضارعاً:

- يا ربّ .. أكرمنا بخيرك، وبركتك، هذي السنة!؟..

□□

القصة..

وقفة عز..

□ ميسون جعمور

كنت مترددة بالذهاب إلى حفل تكريم أمهات الشهداء، لكن ابنتي رنا أصرّت على أن ألبي الدّعوة، حيث قالت: أرجوك يا أمي، اذهبي؛ من حقك في عيد الأم أن تعيشي لحظة فخر، لأنّك أنجبت وربيتي من بذل دمه فداءً لتراب الوطن.

أقلّتني بسيارتها، جلست خلفها بجوار الصورة، رفيقتي الدائمة، أربت عليها من حين لآخر. لم أغفو ليلتها، لا أتذكّر أنّي أنام بشكل طبيعي، مذّ جاءني خبر استشهاد ابني نضال! كيف سأنام وقلبي كسير محزون؟! في كلّ ليلة أضمّ يديّ إلى صدري الخالي، أتمنّى لو أستطيع ضمّ أحد أبنائي، أشمّ رائحته العطرة، بات طقسي اليومي إخراج ألبومات الصور، أتصفّح وجوههم وهم أطفال، أداعب ملامح الشّباب، كم كان والدهم يهوى التصوير! ياليت العمر صورة يقف عند تلك اللقطة ولا تتزحزح أبداً. ربيتهم وأنا أحلم برؤيتهم شباناً متعلمين، أزوجهم وأحمل أولادهم، أسمعهم يزقزقون حولي، ينادونني: جدتي... يااااه.. كم سبقتهم بالحلم أشواطاً، وكم حلمت! لكن لم أتوقع أن أواريهم الثرى أبداً..

تدير رنا مفتاح الراديو لتستمع إلى الأخبار، فأغمض عينيّ لأستعيدهم متحلقين حولي، يمازحونني ويحكون لي كيف قضوا يومهم؟ أغفو قليلاً لأستفيق مضطربة، أنظر إلى الصورة، أعتذر إذ سهوت عنهم، إيه ، هكذا بات حالي! ساعدتني رنا بالترجل من السيارة، حاولت حمل الصورة عني، قلت لها: من حمل كل واحد منهم تسعة أشهر لن يهدّه حمل صورتهم مجتمعين.

دخلتُ برفقة أحبابي القاعة الواسعة، بوسع قلب كلّ أمّ فينا، تأملت الأمّهات الجالسات متشحات بالسواد. سواد ثيابهن يشبه ضمير من كادوا لسوريا، كم بدون يشبهنني!! هجم الشيب بضراوة إلى شعرهن، تسلّلت التجاعيد تحفر بشرتهن بعناد، عيونهن متورّمة، كنّا نسخة واحدة، كان الفخر يلفّ المكان وهنّ يطوقن صور أبنائهن بحنان، كما طوقت أربعة نسور حلّقت أرواحهم عالياً، انحدرت دموعي رغماً عني وأنا أصافح وجوه الأمّهات بنظراتي، شعرت بالرهبة تبوح بها ملامحهن، همست إحداهن وأنا أمرّ قربها: كم أنت عظيمة!!!!

إلتفت إليها أقول: وأنت أيضاً، كلكنّ عظيمات، أنجبتن وروداً تزين الوطن بشذى استشهادها.

جلست مكاني، تنهدت حين وقفت عيناي على وجه سامر، كان فاتحة أخوته ، ثمّ كرّت السبحة تتساقط حباتها لتتزرع في قلب الوطن، تنبت أزاهير ورياحين وأغصان غارتكلل رأس سورية الحبيبة.

أتذكّر كمالاً، آخر شهيد لدي، عندما زارني قبل استشهاده بأيّام، حين همّ بالرحيل، قال لي: أريدك أن تعانقيني كما لو أنّي طفل. ضممته إلى صدري بقوّة يحرقني ألم الوداع، همست في أذنه قائلة: أتراه العناق الأخير؟ ... أيّها النسر هل حان موعد مغادرتك عشّ الحياة؟

أجاب وهو يقبل يدي: ألست أنت من زرع في صدرنا حبّ الوطن؟

هززت رأسي، أكبح جماح عبراتي من الإنهيار، قلت: حلّق كما تريد، بلّغ أخوتك سلامي وقبلهم نيابة عني، أخبرهم بأني ووالدك نصون الأمانة جيداً، سوف نربي أبناءكم أفضل تربية، ونعلمهم كما علمناكم، امضِ ياحبيبي أنا فخورة بكم.

راقبته وهو يبتعد عني، انهالت دموعي، تلوى قلبي، كمن يتقلّب على جمر، بينما يختفي عن نظري. آخ.... ما أصعب الفراق!

انتشلني من ذكرياتي يدُ ابنتي تربت على كتفي. بعد قليل صدحت القاعة بالنشيد العربي السوري، وقفنا جميعاً، شعرت بأولادي يقفون جواري، يرددون النشيد رافعين جباههم عالياً، يؤدون التحيّة للعلم الذي زيّن صدر القاعة، لحظة ذاك، كانوا يهدونني وقفة عز.

□□

حوار العدد..

حوار مع
الدكتور نبيل الحفار

□ محمد خالد الشبلاق

الأديب الدكتور نبيل الحفار كاتب ومترجم عن الألمانية اهتم بترجمة الأدب بكل أجناسه من القصة والرواية إلى الشعر والنقد إلى المسرح وتداعياته ليكون من أهم المترجمين على الساحة الثقافة السورية والعربية نال مؤخراً جائزة الدولة التقديرية عن مجمل أعماله في الترجمة والبحوث والنقد لعام 2014.

هذا وكان الدكتور نبيل قد عمل مدرساً في المعهد العالي للفنون المسرحية ورئيساً لقسم اللغات والآداب الأجنبية في هيئة الموسوعة العربية.

أصدر مع الراحل سعد الله ونوس مجلة الحياة المسرحية وعمل ضمن الهيئة التعليمية لـ /المعهد العالي للفنون المسرحية/ في دمشق مساهماً في تأسيس ووضع مناهج قسم النقد.

قدم أعمالاً مهمة للعربية عن الألمانية مثل /العطر/ لباتريك زولكيند وجلجامش لتوماس ميلكه.

حصل /1982/ على جائزة الأخوين /عزيم/ للترجمة من الألمانية إلى العربية وفي عام /2010/ على جائزة غوته ويشغل الآن مدير تحرير مجلة الآداب العالمية الصادرة عن الاتحاد.

□ ما هي الترجمة وما وظيفتها؟

□ □ الترجمة عملٌ لغوي بين لغتين مختلفتين، يقوم به إنسان يتقن اللغتين إتقاناً يؤهله لنقل كلامٍ شفهي أو نصي مكتوب من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، بأمانةٍ تحقق الرسالة المرجوة من الكلام أو النص، ما يؤدي إلى حدوث تواصلٍ ما بين الطرفين، قد يؤدي إلى نتائج مستقبلية.

وتقوم وظيفة الترجمة على نقل المعلومات والمعارف والفكر والأدب بين لغة وأخرى بغرض الاطلاع والاستفادة، وهذا يشكل أحد سبل

معرفة الآخر وفهمه، تمهيداً لإمكانية التعامل معه.

□ متى تنحرف الترجمة عن وظيفتها وكيف؟

□ □ في الغالب الأعم تقوم الأمم الناهضة بتنشيط حركة الترجمة من لغات الأمم التي سبقتها في التطور والازدهار. وفي بعض الحالات تقوم أمة قوية متطورة بإنشاء مؤسسات للترجمة من لغتها إلى لغات أخرى لتعرِّف بنفسها وتنشر فكرها وتُروِّج لعقيدتها كسبيل للهيمنة غير المباشرة على الآخر. في هذه الحالة تكون الأعمال المترجمة منتقاة بدقة من وجهة نظر محددة لتساعد في رسم الصورة المراد تقديمها عن الذات إلى الآخر، فهي إذاً لا تقدم الواقع الحقيقي بل صورة مثالية جذابة ومغوية، مثلما فعلت مؤسسة فرانكلين الأميركية طوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وكما فعلت دار التقدم السوفيتية بغمر البلدان العربية بنموذج البطل الإيجابي في أدب الواقعية الاشتراكية مثلاً. وإذا انطلقنا من مقولة: "إني أرغب في التعرف على حقيقتك ما هي، وليس على الصورة التي تقدمها لي عن نفسك". عندها تنحرف الترجمة عن وظيفتها وتصبح وسيلة ترويج إيديولوجي، وليس أداة تنوير وكشف. وعندما تترجم كتب بعينها بغية تحقيق ربح تجاري سريع، بغض النظر عن قيمة هذه الكتب وتلبيتها لحاجات القارئ المحلي، عندها أيضاً تنحرف الترجمة عن وظيفتها، وعندما يقوم المترجم بحذف ما لا يعجبه أو ما يستعصي عليه فهمه وتحوير مقولات الكاتب بحيث تتماشى مع فكر المترجم، عندها تخرج الترجمة عن وظيفتها أيضاً.

□ هل تحتاج الترجمة إلى حركة نقدية تواكبها كباقي الآداب مثلاً، وما هي مواصفات هذا الناقد في هذه الحالة؟

□ □ عندما تحترم دور النشر عملها، فلا تنشر العمل المترجم إلا بعد مراجعته وتدقيقه من قبل مختص في اللغة المترجم عنها، ناهيك عن التدقيق اللغوي، عندها لا نحتاج إلى حركة نقد للترجمات. دور النشر في معظم أنحاء العالم لديها محررون ومدققون ومستشارون ومختصون تتعاون معهم حتى يصل الكتاب إلى القارئ مكافئاً للأصل تقريباً. ومراجعات الكتب التي نقرؤها في الصحف والمجلات المتخصصة في البلدان "المتطورة" تهتم بالمضمون تحديداً وقيمته بالنسبة إلى القارئ حسب الاختصاص أيضاً. فالذين يراجعون الكتب هم غالباً مختصون أعلام في ميادينهم. أما في بلادنا المبتلاة بالتخلف فهذا الطلب مثالي وتعجيزي، إلا في حالات نادرة نرجو بمرور الوقت أن تصبح قدوة.

□ كيف تسهم الترجمة في فهم الآخر وهل حالة الحوار التي تنشأ بفعل الترجمة تستطيع أن تخلق ثقافة عالمية واحدة تحد من خطر النزاعات القائمة؟

□ □ لقد كُتبت مجلدات عديدة في محاولة الجواب على هذا السؤال، وما زال الجدل قائماً بين "صراع الحضارات" من جهة و"حوار الحضارات" من جهة أخرى. وباختصار أقول إن الترجمة تلبي لدى المتلقي حاجة إلى المعرفة والمتعة في مختلف الميادين، أما حالة الحوار بين المرسل والمتلقي فهي محدودة جداً ويكاد ينحصر أثرها الفعلي فردياً، وأكاد أقول إن "حالة الحوار" مزعومة، أما حالة فهم الآخر فهي واقعٌ بتجليات متباينة وتأثيرات مختلفة.

عندما أطلعُ عبر الترجمة على مكونات فكر الآخر فلسفياً ودينياً وأخلاقياً وعلمياً إلخ،

وأتابع سلوكه عبر الشخصيات الأدبية مثلاً، فهذا يساعدني في تكوين صورة تقريبية ذاتية عن هذا الآخر، تسهم في محاولة فهمي له، من خلال المقارنة. وهذا خاضع طبعاً لمستواي الفكري ودرجة ثقافتي ومدى قابليتي للانفتاح على الآخر، أو تقوقعي على ذاتي صوناً لها من تأثيرات هدامة محتملة. ثم إن الكتاب والمطبوعات لم تعد المصدر الوحيد للإطلاع على حياة الآخر وخبراته، بل هناك السينما والتلفزيون بالصورة والصوت والسيناريو، وهي وسائل أسرع وأبلغ تأثيراً. ودور الترجمة هنا بالغ الأهمية، لكنه لا يولى عندنا الأهمية التي يستحقها. عبر هذه الوسائل يغتني اطلاعي على الآخر وقضاياه ومشاكله وأساليب معيشته، فأدرك أننا من حيث الجوهر متماثلين كبشر، ولكن ثمة حواجز تبقى قائمة بين وبينه، من حيث اختلاف الانتماء دينياً واجتماعياً وعرقياً إلخ، وليس من السهل تخطي هذه الحواجز للشروع بجوار إلا لدى قلة من المثقفين. وإمكانيات هؤلاء وفرصهم محدودة جداً، كدور الثقافة عامة في مجتمعاتنا. لكن عملية الاطلاع في حد ذاتها مسلية وممتعة ومثيرة للدهشة والتساؤل وتحض على التفكير.

لقد كان القرن العشرون قرن الحداثة بامتياز على الصعد كافة، وعصر ثورة المعلوماتية التي عممت المعرفة عالمياً وحولت الكرة الأرضية إلى قرية يصلها كل شيء. لكن القرن الماضي كان كارثياً من حيث تأثيره على البشرية بحروبه العالمية والمحلية وأوبئته ومجاعاته وجرائمه ومجازره، ما يدل على أن البشر لم يتغيروا ولم يتعلموا من التاريخ. جوهرهم لم يتبدل، إنما تبدلت أدواتهم ووسائلهم في العيش إيجاباً وسلباً في الوقت نفسه. وفي هذا القرن العشرين قامت الترجمة بين اللغات بدورها هائل في تعريف البشر بكوكبهم وسكانه وإمكاناته. غير أن هذا كله لم يمنع من وقوع ما حدث ويحدث حتى اليوم.

□ أين هي الترجمة في المشهد الثقافي السوري وهل تشكل كل من وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب فضاء رحباً لحركة الترجمة في سورية؟

■ للترجمة دور بعيد ا لأثر في المشهد الثقافي السوري، ولاسيما منذ الاستقلال عن فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية. لقد كان الفرد السوري ولا يزال متعطشاً للمعرفة الجديدة وللإطلاع على تجارب الآخرين أينما كانوا، في الماضي والحاضر، وفي مختلف الميادين، والسبيل إلى ذلك هو الترجمة. بحكم واقع الأمر آنذاك هيمنت اللغة الفرنسية على حركة الترجمة ثم دخلت الإنكليزية ـ الأمريكية، وتلتهما تدريجياً لغات أخرى كالروسية والألمانية والإسبانية، فتراجع دور الفرنسية والإنكليزية كلغة وسيطة إلى حد كبير.

في البداية غلب الأدب على حركة الترجمة ثم شملت الحركة العلوم الإنسانية، وإلى حد ما العلوم البحتة، ولاسيما الضروري منها للدراسات الجامعية. وقد اشتهر عدد لا بأس به من المترجمين السوريين على صعيد البلاد العربية عامة، وبات بعضهم مدرسة في الترجمة، مثل سامي الدروبي في مترجمته لأعمال دوستويفسكي الكاملة عبر اللغة الفرنسية. وقد قامت وزارة الثقافة منذ تأسيسها بدور رائد في حركة الترجمة، عن طريق التخطيط لترجمة أمهات الأعمال وتكليف المترجمين الثقاة بترجمتها، أو بتبني الترجمات الفردية وتشجيع المترجمين الجدد، ولاسيما من اللغات "الثانوية" ع لى صعيد التصنيف العالمي. ونتيجة اتساع رقعة العمل تطورت مديرية التأليف والترجمة إلى ما

سمي "الهيئة العامة السورية للكتاب" التي وسعت نطاق عملها في العلوم البحتة والمؤلفات الكاملة والمجلات المتخصصة ومسابقات الترجمة مع جوائز مجزية، إلى أن أدت ظروف البلد اقتصادياً إلى عدم التكافؤ بين أجر الترجمة والجهد المبذول، فتراجع نشاط الهيئة إلى أن كاد يتوقف، نتيجة أسباب كثيرة أخرى طبعاً.

أما اتحاد الكتاب العرب والذي تشكل "جمعية الترجمة" أحد أركانه، فقد اقتصر نشاطه في حقل نشر الترجمات على مجلة "الآداب الأجنبية" ثم "الآداب العالمية" وعدد قليل جداً من الكتب من دون برنامج عمل أو خطة سنوية لنشر الأعمال المترجمة. إضافة إلى ذلك ظهر على الساحة في سورية عدد لافت من دور النشر التي أولت اهتماماً كبيراً للترجمة من مختلف لغات العالم وفي ميادين محددة، فرفدت بذلك جهود وزارة الثقافة وأغنت فهم القراء إلى المعرفة من معين إضافي.

❑ هل بإمكانك أن تعطينا تصوراً عن عمق الأثر الذي تحدثه الترجمة في عصرنا هذا، عصر الإنترنت والفضائيات؟

❑ ❑ على صعيد المترجمين جاءت الإنترنت بمثابة نعمة متعددة الينابيع، فمن جهة صار بإمكان المترجم الحصول على أي نص يشاء إذا كانت حقوق نشره قد انقضت إضافة إلى ما كتب عنه من تحليلات وبسرعة تتجاوز الحلم. كما بات الحاسوب يغني المترجم عن مكتبة كاملة من القواميس والمراجع اللغوية والمصورة للوصول إلى المعنى الدقيق للمفردة التي يبحث عن مقابلها في لغته، هذا إضافة إلى المعلومات العلمية الضرورية لشرح مفردات معينة أو أعلام ورد ذكرهم في النص. كما وفرّت الإنترنت الترجمة الآلية الفورية لنصوص غير مترجمة إلى لغة المترجم، ورغم أن الترجمة الآلية قاصرة حتى الآن، لكنها في حالات معينة تعني بالغرض، وتسرّع وتيرة العمل.

أما بالنسبة إلى القارئ فقد باتت الإنترنت مصدراً ثراً للنصوص المترجمة، مجانياً غالباً، وسريع المنال. فهناك عدد لا يحصى من المواقع التي تسهّل عملية تنزيل الكتاب وقراءته أو طباعته، إضافة إلى قراءة ما كتب عنه وعن مؤلفه. إن موقع (مكتبة الإسكندرية) وحده يشتمل على مئات آلاف الكتب المترجمة والمؤلفة، على سبيل الذكر لا الحصر.

وبالنسبة لما تبثه الفضائيات العربية من برامج أجنبية وأفلام ومسلسلات مترجمة فإن حجمها وحده يطغى على البرامج والأفلام والمسلسلات المحلية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار جدتها وجاذبيتها وتنوعها وإتقان صناعتها فسنجد أن تأثيرها كبير في المشاهد العربي الصغير والكبير على حد سواء. وبما أنها في غالبيتها تعتمد على الترجمة المكتوبة فهي إذاً بالفصحى. فإذا كانت الترجمة ركيكة أو مغلوطة (ومعظمها كذلك) فإن في ذلك إساءة إلى اللغة العربية لا يستهان بها، ولاسيما بالنسبة للناشئة. أما المدبلجة فشأنها مختلف.

❑ متى نستطيع القول إن عملية الترجمة ليست عملية إنتاج مماثل للنص بلغة أخرى؟

❑ ❑ بصورة عامة تتبع عملية الترجمة مدرستين رئيستين، الأولى، وهي القديمة، تطالب بالأمانة الحرفية للنص الأصيل، وتعتبر كل تصرف من طرف المترجم بالأصل خيانة، ومن هنا جاءت العبارة الشهيرة "المترجمون خونة"، لأن الترجمة الحرفية تقارب الترجمة الآلية، من دون روح، ومن دون أسلوب، وقد تصلح في العلوم التطبيقية والبحتة وفي المعاهدات والاتفاقات

وسائر النصوص القانونية، حيث لا مجال للتوشيح اللغوي. أما في العلوم الإنسانية والآداب فهذا غير وارد، بهذه النسبة أو تلك، حسب موضوع البحث. وعندما يقوم المترجم بنقل نص من أسرة لغوية كالأنغلوسكسونية إلى أسرة لغوية أخرى كالسامية، فالترجمة الحرفية مستحيلة لأنني أترجم من بنية لغوية إلى أخرى مختلفة تماماً من حيث النحو والصرف كحد أدنى. لذلك لا بد أن يختلف أسلوب الترجمة عن الأصل. وإذا قام مثلاً مترجمان سوريان بترجمة نص إنكليزي محدد، فإن ترجميتهما سوف تختلفان، إذ أن لكل منهما أسلوبه في اللغة العربية.

والمدرسة الثانية، وهي الحديثة الأكثر انتشاراً واعتماداً من قبل المترجمين، فهي التي تلتزم بنقل المعنى دون التقيد بأسلوب الأصل، ومن دون أن تقحم عليه ما ليس فيه، مع إضافة حواشي للشرح إنْ لزم الأمر.

□ هل على المترجم أن يلم بثقافة واسعة أم أن الاختصاص هو الأهم، وما هو دور الموهبة في عملية الترجمة؟

□ □ الاختصاص مهم في كل حال توخياً للدقة في نقل المعاني. ولكن لا يُشترط بمن يترجم في الطب أو الكيمياء مثلاً أن يكون واسع الثقافة. وحبذا لو كان مثقفاً. فنتاج ترجمته موجه أساساً إلى مختصين في الطب أو الكيمياء، وليس إلى القارئ العام. ولكن يُفترض بمن يترجم في حقل الأدب أن يكون على ثقافة عالية، لأن موضوعات الأدب تتطلب ذلك.

وأنا أرى أن للموهبة دوراً في إجادة الترجمة، والمقصود هنا طبعاً هو الموهبة اللغوية، كما في سائر الحرف التي تتطلب لمسات فنية ليكون المنتوج متقناً وزاهياً. والترجمة حرفة يمتهنها من يتقن استخدام أدواتها ويضفي عليها من ثقافته ما يُنضجها، فتصبح مفيدة للقارئ دون عثرات وممتعة في الوقت نفسه.

□ متى يستطيع المترجم أن يفرض رأيه الشخصي على النص أو أن يطوره. وكيف برأيك يجب أن تكون العلاقة بين المترجم وصاحب النص؟

□ □ لا يحق للمترجم إطلاقاً أن يتدخل في نص المؤلف، بل يجب عليه أن يقدمه كما هو تماماً، إن كان مكلفاً بترجمته من جهة ما، أو ألاّ يُقدم على ترجمته إن لم يكن موافقاً على آراء الكاتب فيه.

وفي حالة قصوى يمكن أن يناقش المترجمُ المؤلفَ في آرائه عن طريق إدخال هوامش يشرح فيها وجهة نظره الخاصة به فردياً. ويمكن أن يضع للترجمة مقدمة يشرح فيها أسباب إدخاله الهوامش للتعليق على آراء المؤلف أو لتفنيدها.

إذا كان المؤلف حياً وبإمكان المترجم التواصل معه بيسر، فهذه حالة مثالية لمراجعته في نقاط في نصه بغية مزيد من الوضوح، أو لكتابة مقدمة خاصة بالطبعة العربية مثلاً، أو لتعديل شيء في نصه ـ حذفاً أو إضافة ـ لهذه الترجمة وهذا القارئ.

□ هل شخصية المترجم توفيقية بمعنى أنها توفق بين ثقافة النص الأصلي وثقافة المتلقي؟

□ □ المترجم وسيط بين لغتين أو ثقافتين، وبما أنه يتقن لغة ـ وأنا أتحدث عن الإتقان وليس الإلمام ـ الثقافة التي يترجم منها فهذا يعني بداهة أنه قد تمثل هذه الثقافة، وقد يكون له موقف من جوانب فيها، ولكنه يعرف هذه الثقافة معرفة عميقة. وعندما يختار بنفسه أو يوافق على ترجمة كتاب لأحد مؤلفيها، بعد قراءته طبعاً، فهذا يعني ضمناً موافقته على أن هذا الكتاب

مفيد للقارئ العربي مثلاً، كما هو دون تدخل أو تعديل من جانبه. وهذا أساس وظيفته كوسيط بين ثقافتين، وإلا كيف سأتعرف على الآخر وتفكيره، وحتى رأيه بي، إن لم أطلع عليه صراحة دون مواربة، وكيف سأتمكن من محاورته؟

□ هل المترجم مسؤول عن تنمية الحس الفني لدى المتلقي ليكون على استعداد لتلقي ثقافة الآخر؟

□ □ إن مصادر تنمية ثقافة المتلقي وحسه الفني متعددة، والترجمة أحدها. أما اختيار الأعمال للترجمة فأمر لم يعد منوطاً بالمترجم الفرد إلا نادراً، وإنما بمؤسسات رسمية وأهلية لها سياساتها الثقافية ومستشاروها، فهي التي تختار الأعمال وتتعاقد مع مؤلفيها ثم تكلف المترجمين المحترفين بمهمة الترجمة، ثم المراجعة والنشر. أما المترجم ا لجديد الهادي فيبقى حراً في اختيار الأعمال التي يرغب في نقلها إلى لغته، وفي عرضها على دور النشر إلى أن يصير محترفاً. وفي بلادنا لا يمكن للمرء أن يعيش حياة لائقة من خلال الترجمة، لذلك فإن المترجم المحترف في بلادنا عملة نادرة جداً.

□ الكتاب المترجم يعكس نوع الثقافة التي طبع ونشر فيها، هل لبعض الكتب سطوة على المترجم؟

□ □ هناك دائماً كتب بعينها يرغب المترجم بل يتحرق شوقاً للعمل عليها وإنجازها في لغته، إما لأن الكتاب يمثل تحدياً لغوياً للمترجم فيدفعه إلى خوض غمار التجربة، وإما لأن موضوع الكتاب ذو أهمية خاصة عند المترجم شخصياً، أو لأنه مهم جداً للقارئ في لغته.

□ هل من الضروري معرفة الخلفية الثقافية لشخصية مؤلف النص حتى يستطيع المترجم نقل ثقافة ما من بيئة إلى بيئة.

□ □ إذا توفرت هذه المعرفة فستكون مفيدة للمترجم وللقارئ على حد سواء، لكنها ليست ضرورة حتمية، لأن الأساس هو النص المطبوع، والذي استقل عن مؤلفه وبات استقباله متعدداً بتعدد القراء في الترجمات المختلفة، والمترجم هنا هو أحد القراء البالغين الأهمية، لأنه سيكون الوسيط الثقافي بين الأصل ومتلقي الترجمة.

□□

قراءات نقدية..

مرايا القصيدة..

◻ عبد الرزاق معروف

يكادُ ينحصرُ النقدُ الأدبيّ في الأسئلة الآتية:

كيف كتب الشاعر قصيدته؟ ولماذا؟ ولمن؟ وما أثرها في المتلقّي؟
وَمَنْ هي هذه القصيدة (شخصيّة القصيدة)؟

كما تكادُ تنحصرُ قراءتي الأولى لديوان (كما لو أنّني أحلُم) للشاعر فوّاز حجّو، في تلبّس القصيدة بالشاعر، وبما يشبه مخاضُها، إذْ لا يرى العالم إلّا رؤية مجازيّة،

[كنتُ آنئذٍ في عالَمٍ برزخيّ/ ينوسُ بينَ الحُلُمِ واليقظة/ وقمْتُ في حالةِ ذهول /ألتمسُ قلمي/
وكتبْتُ أولى قصائدي]

وليست لغته تلك اللغة العدميّة الهُلاميّة التي تضطربُ لها النفس، وتغيم بها الباصرة، باسم تفرّد الشخصيّة، وتحقيق الماهيّة، ممّا نسمعه من دعاوى الحداثة السلبيّة في ميدان الفلسفة الوجوديّة، والتي عجزت عن ميزات الحداثة الإيجابيّة:

[تحتَ رُكام الثلوج
تتململُ المروج
وتحتَ رُكام الكلام
تتململُ القصائد]

واستطاع الشاعر في تجاسده بالقصيدة أن يحقّق وجودهُ (الصوفي الشعري) فيما كاشفنا به من وحدة الباطن للعالَم بينَ ما نراهُ في الطبيعة وما نحسُّ به إحساساً خاصّاً من إشارات المجسّدات والمعاني الرائعات:

[اللّهُ.. يا سفيرةَ الحرائق
يا زهرةً طائرةً
تمورُ في جناحَيها عصارةُ الألوان
اللّه.. كيف جئتِ تحملين
إليَّ في بيتي
على جناحِكِ البستان !]

والنسيج اللغويّ من الكلمات العاديّة السهلة، وكأنّها لعبة الشاعر الفنيّة في استدراج المتلقّي وإغرائه على المتابعة، وإيهامه بأنّه يدخل جوّ القصيدة، بينما تداخله القصيدة وتتلبّسه، ويواجهها في نفسه مواجهةً مُدهشة ممتعة وكأنّما كانت القصيدة تنشر شباكها بمفرداتها وصورها، لتصيدَ القارئ الذي يحسُّ بدوره أنّه تصيّدَها، وتلك ميزة القصيدة الناجحة في إنتاج فاعليّة الحياة في النفوس. أو كأنّ هذه الواقعة الرائعة كان الشاعر يظنّ أنّه يكتب القصيدة، ويتبادل الأفعال معها، بينما كانت القصيدة هي التي تكتبه، وتخصّص طبعَه في شخصيّة – جدّ – مثالية، كما كانت مصيدة العقد القهرية، وفضاءات الحرية، وكأنّها تقول: كما لو أنّني أعلم لشاعر يصيح: كما لو أنّني أحلمُ في عالم ذي أطياف ونوافذ ومعانٍ، يساقي حسّ الارتواء في الإنسان، ويعزّيه في واقع يفرض عليه العيشَ بالمجّان.

وَرُبَّ سؤال: لماذا هذا الانسراح الخيالي لا التوتّر الانفعالي ولا الحديث الدرامي في تلك القصائد؟

الجواب: إنّه الهدوء المتعالي حتّى آخر القصيدة حيث بؤرة التوتّر المشهديّ، وكأنّه استدراج المتلقّي إلى اللحظة الحادّة.

وذلك على عكس الشاعر الجاهليّ الذي يبدأ قصيدتَهُ بزخمها الأعلى ثمّ يتدرّجُ في الهبوط.

ويخطر على البال في أثناء هذه القراءة سؤال ثانٍ: ما هو موقع الصورة الغرائبية في هذه القصائد؟!..

فأحسّ كأنّما الجواب أنّ الصورة الغرائبية بدأت في الشعر اليوناني الأسطوري ثمّ عادت للظهور في الشعر الحديث من باب (خالف تُعرَف) بقصديّة وافتعاليّة، باسم الإدهاش، ولكنّه الإبهام ولعبة الضحك على اللحى، باستثناء قصائد بها كانت الأسطورة فيها خارجة من إهابها الأوّل متراسلة مع تجربة الشاعر ومتناصّة مع صورها ومغنية لمعانيها، ومبرّأة من وثنيّتها، كما نجدها عند شاعرنا في (عشبة الخلود) التي خدمت النصّ وفتحت مجالاً للرؤيا والفكر معاً، وتآلفت مع غيرها من الصور في توليفة مشهديّة بعد إضراب الشاعر عن الصور الجزئية الفسيفسائية:

[أيها الظلّ المهدّد بالزوال

أضنيتَ نفسَكَ

وأنتَ تضربُ في الأرض بحثاً عن عشبة سحريّة

تتناولها بشغف

وأنتَ تمنّي نفسَكَ بالخلود

هوّنْ عليك

لعلّكَ تجد ضالّتَكَ المنشودة

في لحظة تأمّل

تلك العشبة على شكل أيقونة

أو سيمفونية

أو قصيدة عصماء]

وهكذا فإنّ أغلب قصائد الديوان ومضات مشهديّة يُغري مخاضها، ويسعد إيماضها، وتحرّر ولو هنيهات ضوئيّة أغراضها:

- مشهدية التراسل مع الطفولة أو لهفة الفطرة في التماس صورها الأولى:

[في الحدائق

كثيراً ما يتطلّع الأطفال

إلى كلّ الجهات

وفي عيونهم لهفة، وترقّب

إنّهم في كلّ لحظة

يتوقّعون أن تهطل عليهم الفراشات]

- مشهدية تملّي الخيال بتراسله مع جماليات العالم:

[في الليلة المقمرة

كثيراً ما يخطر ببال القمر

أن يترجّل عن قبّة السماء

المزدهر بالنجوم

لينزل ضيفاً على شجر اللوز

المتلألئة بالأزهار]

- مشهدية تجسيد الصورة الخفيّة للكائنات الحيّة والنفس معها في حالة جدليّة:

[أيّتها الأشجار

في فصل الخريف

ما لي أراكِ تتساقطين عضواً عضواً

بلا شكوى

فإلى متى سيستمرّ هذا النزيف !؟]

- مشهدية تشخيص المجرّد في لحظة المكاشفة النقيّة لهواجس الآدميّة:

[كما لو أنّني أُبصرُ قصيدة

وهي تتعرّى من غلالة الرمز

ثمّ تستر عريها بورقة توت بلّوريّة]

وثمّة مشهدية تكاملية الإيقاع المسكر بين النفوس الراقية والطبيعة الساقية:

[كما لو أنّني أسمع معزوفة الماء

على أوتار ذلك الجسد

وهي تكمل السيمفونية الناقصة]

وأخرى لتناص الكينونة في وصال الخيال بما يستدعي نكير أنصاف الرجال، لكن طيوف العرفان، تندّ عن العميان أسرى الترهات وحيرى الشُّبُهات:

[كما لو أنّني أحلم

بما يستوجب عليّ الحدّ

ثمّ أدرأ الأحلام بالشبهات]

ومشهدية الومضة الحلزونيّة، وهي مجموعة دفقات متراسلة لاستشرافات عميقة سرّيّة، مرشّحة للتأويل [ص 114].

وثمّة مشهدية للشاعر وهو ساحر الحروف فإذا بالسحر ينقلب على الساحر، وتتلبّسه القصيدة بسحرها [ص 144].

وإذا صحّ الزعمُ بأنّ النّفري في مواقفه أرادَ أن يوهمنا بالوصول والاتصال وأنّه صوفيّ القصيدة، فإنّي أزعمُ أنّ فوّاز حجّو في هذه الومضات صوفيّ العقيدة، ولو لم يكن ملغوماً من الداخل بالحساسية، وتناسج الرؤية بالرؤيا أو الواقع بالحُلم في هذه الجدلية، لما تمخّضت نفسه بهذه الومضات الرائقات، والدفقات الدافئات:

[الشجرة التي احتضنتني ذات ربيع

والتفت مساحتها حول جذعي

وذراعها حول عنقي

وضمّتني إلى درجة الاتّحاد بي

تلك الشجرة التي اشتجر ظلّها بظلّي

وامتزج نسغها بدمي
وتمثّلت لي فيها حقيقة الوجود
حملتني لأوّل مرّة
على الإيمان بوحدة الوجود]

إنّه الإيمان بوحدة الوجود في تراسل الأحوال المجازيّة التي تأبى التشيّؤ في مستنقعات الوقائع القهريّة، ولا تؤمن بالحلولية، كما لا تتبذّل في الصور الهذيانية للحداثة السلبية لا الإيجابية.

والآن: هل هذا التواصل مع مرايا القصيدة في مخاضها ومراحل شبابها نوع من الانتماء الرومانسي إلى هويّة استلبها واقع الحياة الخلفية، في بيئةٍ ما زالت تحت وطأة القهر في آلاف عقده التدميرية، وفي شتّى أقنعتها المكشوفة والخفية، ممّا جعلها أشدّ وأنكى من كلّ صور الضرورة في الكيان الناشد للحرية.

ذلك هو السؤال الأوّل والأحرى بكلّ شاعر يتلهّف إلى تخصيص طبعه وتحقيق ذاته لأناقة الشخصية.

وهل ما نكتبه – نحن معشر الشعراء – من قصائد البطولة إنّما هو من آلية اللاوعي لتوازن الشخصية؟ وأنّ ما نخوضه من تلك الحروب الشفاهية إنّما هي حروب ضدّ طواحين الهواء على الطريقة الدونكيشوتية! فيا للمترفين بالشقاء! وَمَنْ لهم إذا انكشف الغطاء؟ أم أنّ الأصحّ والأحرى بالقبول هو ما قضى به تعقيد الحياة العصرية على بساطة النفس الفطرية، وهي سمة الحرية جعلت الشاعر يستعيد هدوءه المفقود وسكينته المشوّشة وتوازنه الداخليّ عبر مفردات أمّه الطبيعة، فيرضع خياله من ثديها، ويغيب قهره في عطفها، وتكتنف ثنائيتهما وحدة الوجود.

وفي هذا تأكيد على شمولية القوى الإنسانية من عقل وعاطفة ووجدان جامع لهما، فحدس يثري بهما، وكيان تستغرقه تجربته، وتعزّيه قصيدته. وليس ذاك فحسب، بل حينما ترقى الروح بأناقتها الإنسانية تحسّ بتداخل الزمان إذ يتّصل الزمان الأرضيُّ المحسوب بالزمان المطلق المنسوب، وتتناصّ الأرواح تناصّاً كأنّه الأقداح. فيقول الشاعر مخاطباً (سعدي الشيرازي):

[تمنّعت قصيدتي عليّ/ وحينما راودتُها أوحت إليّ/ أن أستعين يا سعدي بروحكَ الغرّاء/ فاستعنتُ/ فلستُ أدري هل أنا كتبتُها أم أنت]

وبينما كان الفرزدق يستعين على قصيدته بالطواف بين الوديان على راحلته. وجرير بخمرته. راح فوّاز حجّو ينادم الأرواح العليّة بكؤوسها الشعرية على صفحات كتبها الثريّة ونفحاتها الهنية. وكم لذلك في ديوانه من ومضات مشهدية وحواريّة!

إنّ إشكالية مصطلح (قصيدة النثر) تكمن في تصالح التضادّ بين مفردتيه، ثمّ دعوى افتقاد المقوّمات الفنية التي تجعل منها جنساً أدبياً مميزاً. ولذا فهي أقرب إلى رأي الفارابي (إنّها قول شعري). ومنعاً للجدل فلتكن في منزلة بين المنزلتين، أي ليست بشعر فحسب، وليست بنثرٍ قطّ، وحسبُها - في ما نجحت به – حساسيتها الإنسانية، وبرهتها الخيالية، وقدرتها على عزاء عقدة (حسّ الفقد التاريخية)، وانفعالاتها شبه الجنونية التي تنأى بها عن الأوزان العروضية، وقدرتها التصويرية

لجدلية الواقع باللا واقعية، وزجّ المتلقّي في فضاء الحرية، ولو هنيهات ضوئية. وتهدف في حنينها إلى التغلّب على الزوال والتشيّؤ والضرورة والعبثيّة في البيئة القهرية التي رسّخت حسّ الفقد الجمعي، وحنّطتْ حسّ الحميمية، حتّى ظنّ الواهم (التقدّميّة) في عصور شاخت، وراح الشاعر في حالة ما ينأى (بالبدئية) عن أزياء باخت:

[أليست تلك الصورة/ المصلوبة على الجدار/ لطفلٍ بالكِ؟!/ فكيف إذاً تريدها/ أن لا تبكي القصيدة؟]

وهل ما تقدّم من كلام هو من فاعلية اللاوعي في التبرير لتوازن الشخصيّة في البيئة القهرية التاريخية التي فرّخت حالات اعتباطية فكان من صورها القصيدة النثريّة؟! أم أنّها في النهاية من شطحات الشعرية؟ أم أنّها بدأت كحالات استعراضية ثمّ حقّقت نماذجها الابتكارية. إنّها خواطر شتّى في بال المثقف المتابع والناقد الموضوعي في الساحة الأدبية.

□□

قراءات نقدية..

إشكالية خطاب جرجي زيدان التاريخي والروائي

□ غياث رمزي الجرف*

ما أحسب أن مؤرخاً أو لغوياً أو صحافياً أو أديباً... ذاع صيته خلال أكثر من قرن، وحظي باهتمام كبير، وردد بعض المشتغلين بالثقافة والأدب وسواهم ((ادعاءاته)) التراثية والتاريخية العربية الإسلامية، وكثر القول فيه والجدل، وتنوعت فيه الآراء وتضاربت أكثر من ((جرجي زيدان))(1861 / 1914)، وهذا الجدل والتنوع والتضارب لا يتعلق، فقط، بحياته ورواياته التي دخلت التاريخ الحديث باسم ((روايات تاريخ الإسلام))، بل يتعداه إلى جوهر كتاباته المختلفة ولا سيما التاريخية منها.

لقد أنفقت أكثر من شهرين ونيف في قراءة ما تيسّر لي من أعمال جرجي زيدان، وكذلك ما تيسر لي من كتابات عنها وعنه .. ووصلت إلى نتيجة مفادها : لا بدّ من إعادة النظر في كتابات جرجي زيدان ((**المُلتبسة**))، ولا بدّ من مراجعة شاملة لها في مناخ نقدي مثقف وحرّ، ورؤية علمية غنية ومضيئة، بعيدة عن موقف من يتصيد الأخطاء ويغمض عينه عن الصواب، ومن ثمّ بعيدة عن كل عسف وقسر وإقحام ورغبة في ((**التفخيم**)) أو ((**التبخيس**)) رافضاً المبدأ الفلسفي الذرائعي (البراغماتي) : إن أمراً ما، هو حقيقي لأنه نافع، وإن أمراً ما آخر غير حقيقي لأنه غير نافع... والهدف من ذلك كله دفع ((**اللُبسَة**)) والوصول إلى الحقيقة.

فالحقيقة في البحث التراثي، كما في البحث العلمي عموماً، هي كذلك؛ أي : حقيقة، ليس لأنها نافعة، وإنما هي على العكس من ذلك نافعة لأنها حقيقة. وهذا الأمر يتعارض على نحو كامل مع ما تطرحه الفلسفة الذرائعية (**البراغماتية**) على هذا الصعيد على حدّ تعبير المفكر "طيّب تيزيني".

تأسيساً على ما تقدم أتمنى على من يقرأ هذه المقاربة أن يقف وقفة عقلانية متأملة من مختلف الآراء والتعليقات والإشارات والملاحظات الواردة فيها، وأن يقرأها قراءة واعية فاحصة مستكشفة ومتسائلة... وأن يزيل الغشاوة عن بصيرته، إن وجدت، وأن يلحظ هذا المنطق

* كاتب وصحفيّ سوري (أمين تحرير مجلة وصحيفة بناة الأجيال

((**التهليلي التبريري**)) عند بعضهم الذي يدعو إلى الدهشة والاستغراب ووضع علامات الاستفهام والتعجب...

السيد (**محمد كرد علي**) بعد أن يقرر أن ما كتبه جرجي زيدان من مؤلفات أدبية وعلمية ومن روايات وقصص أخذ أكثرها من تاريخ العرب، وأنّ اثنين وعشرين مجلداً من ((**الهلال**)) هو محصول كبير أخرجه زيدان بسرعة، وما توخى أن يكتب للخاصة، بل كتب على الأكثر للعامة والطبقة الوسطى، يقول :وكان ضعف أسلوبه في البيان معواناً له على فهم العامة ما يكتب (!؟) وهي مزية لم يوفق إلى مثلها أكثر من سبقوه ولحقوه من أرباب الأقلام (!) وليس بث الآداب في السواد الأعظم مما يسهل على كل من تصدى للتأليف... ويرى أن طريقة المؤلف السهلة التناول حببتْ إلى كثير من قراء العربية الرجوع إلى التاريخ الاسلامي، وكان من قبل وقفاً على خاصة المسلمين والمشتغلين بالعلم، فهذه منقبة يجب ألا ينساها الناقدون والطاعنون(؟)...

ويذهب (**كرد علي**) إلى أن زيدان كان أول من خاض بحر الأدب العربي (؟) واستخرج درره، وصاغ أكثرها في قصصه صياغة مقبولة، يحملها إلى القراء، ويحمل إليهم بضاعة تروقهم يسترخصونها ولا تثقل عليهم، ألفاظها سهلة، وتراكيبها مرسلة لا صعوبة فيها ولا تعلو عن مستوى عقول قراء الصحف اليومية... ولو امتد به الأجل لرجع على معظم ما كتب وزاد فيه ونقص منه... ويقول (**كرد علي**) كان من الخاصة من يزعم (؟) أن زيدان يشوه التاريخ الإسلامي، ويتعمد تحريفه، وفي كتابه ((تاريخ التمدن الإسلامي)) مواضع ما كان فيها على صواب، نقدها عالم الهند العلامة (**شبلي النعماني**)، وممن انتقده (**أحمد الاسكندراني**) و (**رفيق العظم**) و (**لويس شيخو**) .. أما زيدان فأدرك تقصيره في بعض الأبحاث الإسلامية (!؟) واعتماده على ما كتبه الإفرنج فيها، ومنها ما كانت ترشح من كتابات رهبان القرون الوسطى (؟) .. قال بما لم يقل به أئمة التاريخ والثقات من رواة الأخبار من أن المسلمين أبادوا مكاتب (خزائن) فارس ومصر، كما أرادوا هدم إيوان كسرى وأهرام مصر... وأن السبب في تكاثر شعراء العشق هو انتشار التسري وركون القوم إلى الرخاء، فكان من ذلك التهتك والتخنث.. إلى كثير من الآراء ما كانت ناضجة، جارى فيها من نظروا إلى المدنية الإسلامية نظرة عابرة خاطئة (؟)، وربما ما كانت تقع له تلك الهنات لو اتسع له الوقت ليحقق كل ما خاض عبابه (!؟) وما دام القصد نفع العامة فقد وفّتْ تآليفه بغرضها (!؟) وما استطاع أحد أن يقلده في طريقته، يوسع أمام القراء أفق النظر، ويصل لهم ماضيهم بحاضرهم بقدر ما تسمح به البيئة (!؟) .. (المعاصرون محمد كرد علي)

وقدم الأستاذ (**شوقي أبو خليل**) كتاباً عن جرجي زيدان، عنوانه ((**جرجي زيدان في الميزان**))، وفي هذا الكتاب نظر الأستاذ (**شوقي**) إلى جرجي على أنه أحد العابثين في تراث أمتنا وتاريخها وآدابها ورجالاتها... يطعن، يدس، يزيف يثير الشبهات، يحقر، يتهم، يشتم... يقول (شوقي) : يواجه تاريخنا العربي وأعلامه محاولة مدروسة دقيقة، لتزييفه، وإفساده، وتمييع قيمه ومثله، وهي محاولة لم نشهد أخطر من سمومها وطعناتها ودسائسها، كل ذلك في عرض روائي جذاب شائق، هدفه طرح أرضية تاريخية وفكرية واسعة لإثارة الشبهات حول تاريخنا وتراثنا وآدابنا ورجالاتنا...

وإن الغاية التي توخاها (**جرجي**) هي تحقير الأمة العربية وإبداء مساوئها، وتمييع تاريخها وتفسيره تفسيراً جنسياً فرويدياً... فما ترك سيئة إلا وعزاها للعرب، أمويين، وعباسيين وما خلى حسنة إلا وابتزها منهم... وكيف نقبل بتداول

روايات لحمتها الخيال والأسطورة وسداها الدسائس والاتهامات والشتائم؟.

وقال (**أبو خليل**): ظن جرجي أنه يكفيه من الاستعدادات لكتابة تاريخ الإسلام اقتباس أسلوب الغربيين فيه ومراجعة وترجمة كتبهم الجامعة لمادته، وبما يرفدونه من أفكار وآراء... مع أن التاريخ ليس قياساً، فما لم يثبت بالرواية لا ينفع مجرد القياس فيه، فأخطأ جرجي بالرأي، وأخطأ بالنقل والترجمة، علماً أن خطأ الرأي وحده فادح كبير، فكيف بخطأ النقل والترجمة، فهو أفدح وأمرّ؟!

ولا سيما إذا علمنا أن جرجي روائي قاص، وليس مؤرخاً محققاً؟!

أما ما يتعلق بالرواية التاريخية فقد وصل الأستاذ شوقي إلى أن كل قول يجريه مؤلف القصة التاريخية على لسان أحد أبطال قصصه، وليس له سنده التاريخي، ونصه في المراجع والمصادر يحسب على المؤلف قولاً واحداً بإجماع الآراء.. وعلى هذا فكل ما قدمه جرجي في رواياته وكتبه محسوب عليه حصراً.

ويستغرب من أن هذه الروايات لم يكتب عنها نقد شاف خلال ثلاثة أرباع القرن، فكأنها في حراسة متينة ورعاية أمينة ويقول: إن جرجي حرّ في إنشاء أية قصة غرامية، كقصته ((جهاد المحبين))، ولكنه ليس حرّاً في تشويه تاريخنا وتمييع قيمنا... كما أنه ليس حرّاً بأن يجعل عنوان هذه الروايات الغرامية ((**روايات تاريخ الإسلام**)) ولا سيما أنه عندما يخطئ بها، يخطئ خطأ من يعلم، لا خطأ من يجهل !! علماً أن هذه الروايات، التي هي روايات إما موضوعية وإما مترجمة وإما خيالية، أساءت، أيضاً، لسمعتنا في دول العالم عندما ترجمت إلى الفارسية والتركية والأذربيجانية ولغات شرقية أخرى إلى معظم اللغات الأوروبية... على أنها ((**تاريخ الإسلام**)) .. بقي أن نشير إلى أنّ كتاب الأستاذ شوقي المذكور آنفاً هو كتاب يتناول بالدراسة والتحليل أعمال جرجي زيدان الروائية فحسب .

وإذا كان الأستاذ (**شوقي أبو خليل**) قد نظر إلى جرجي على أنه أحد العابثين في تراث أمتنا وتاريخها وآدابها ورجالاتها... فإن الأستاذ (**محمد عبد الغني حسن**) قد نظر إليه على أنه علم من أعلام العرب، وقدم عنه كتاباً ضمن سلسلة أعلام العرب، وقرّر أن جرجي زيدان كان أول من كتب القصة التاريخية، وأنه دون منازع خالق الرواية التاريخية عندنا.... وذهب إلى أن جرجي هو الذي نقل إلى الأدب العربي مذهباً من مذاهب الأدب الأوربي هو القصص التاريخية، وكان يسير على نهج الأوروبيين والمستشرقين في تاريخ الآداب العربية ..

أما الأستاذ (**عمر الدسوقي**) فقد كان يرى أن جرجي زيدان انتحى في تأليف الروايات منحى (**ولتر سكوت**)◆ الإنكليزي، واستمد من التاريخ العربي قصصه وأبطاله، وغيّر في حقائق التاريخ و بدّل حتى يدخل عامل التشويق والتتابع القصصي، وأخرج عدداً كبيراً من هذه القصص التاريخية منها :فتاة غسان و أرمانوسة المصرية وعذراء قريش وفتح الأندلس... الخ هذه السلسلة الطويلة التي بلغت ثماني عشرة قصة مستمدة من التاريخ الإسلامي، وأربع قصص أخرى مكتوبة كلها بأسلوب صحفي خالية من التحليل النفسي والنظريات الفلسفية، وما هي إلا تاريخ في قالب قصة لم تكتمل شروطها الفنية، وتاريخ لم يحافظ فيه على الحقائق (.. ؟).

والأستاذ (**عباس محمود العقاد**) كتب عن جرجي زيدان في كتابه ((**رجال عرفتهم**)) كتابةً لا تخرج عن دائرة التعليقات المتفرقة الخالية من أي تحليل أو نقد أو بحث أو استقصاء .. وقد تحدث العقاد في هذه الكتابة عن نفسه أكثر مما تحدث عن (**جرجي**)، وقد جاء فيها :ولا أزال أذكر صورة جرجي زيدان كما رأيته في ذلك

اليوم : كان رجلاً بسيط المظهر ،بعيداً عن كل تكلف في زيّه وجلسته وحديثه ، يتكلم في الأدب و البلاغة والأحاديث العامة بأناة العالم المحقق، ولكن بسهولة المتحدث المفيد.. ولا أذكر أنني رأيت من أبناء عصره كاتباً بمثل شهرته ومكانته وبمثل هذه البساطة في المظهر والحركة والحديث، وقد رأيته بعد سنوات في داره، وفي ساعات فراغه ، فلم أجد بين مظهره وهو بعيد من الناس ومظهره وهو في المكتبة العامة أقل خلاف.. وقد كان على اطلاع واسع في العلوم التجريبية كاطلاعه على بحوث التاريخ والاجتماع.. وقد كتب في كل مسألة من مسائل عصره الاجتماعية والفلسفية والأدبية فكان في كل منها بسيطاً.. ولكنه قال فيها جميعاً رأيه الذي لم يناقده العلم، ولم يأت بما هو أثبت منه على اختلاف النظر في الأمور..

ورأى الأب (**لويس شيخو**) أن كلام جرجي زيدان في كتابه ((**تاريخ آداب اللغة العربية**)) في مرات كثيرة تعريب لا تأليفاً، وكان العدل يقضي بأن يشير إليه مراراً في أسانيده إلى روايته في ذيل الكتاب.. وقال: نقل جرجي فصولاً كاملة من كتاب الآداب العربية لكارل بروكلمان ..

وقال (**محمد حسين هيكل**): لم يدخل جرجي إلى روح العرب لكي يستطيع أن ينشرها أمام نظره ويفتش فيها ويعرف دقائقها...

وكال بعضهم لجرجي المديح فهو: من أشهر رجال النهضة المتأخرين، عصامي كبير، ولغوي شهير، ومؤرخ يرجع إليه، وأديب ذائع السيط، وأول من كتب في تاريخ الآداب العربية في الشرق، صاحب الهلال الأغر ومؤسسه ومنشئه، ومؤلف ما يزيد على ثمانين مجلداً كبيراً في اللغة والتاريخ والصحافة والعلم.. وكان وطنياً شرقياً يتفانى في حبّ الشرق عامة والعرب خاصة (؟).

إشارات وملاحظات:

ـ أهدى جرجي زيدان كتابه ((**الفلسفة اللغوية**)) إلى المجامع العلمية في أوروبا وعليه انتخب عضواً في كثير منها ، وكان من أشهر رجال الشرق عند المستشرقين الذين كانوا يرجعون إليه في كثير من الأمور اللغوية والتاريخية.

ـ أشارت بعض المراجع إلى أن جرجي زيدان كان (**عالماً وتاجراً**) معاً ، وإلى أن وقته لم يسمح له بالتبحّر في بحوثه وموضوعاته المختلفة ومتابعتها (؟) فجرجي كان سريع التأليف ألّف في مدة لا تزيد على عشرين سنة ونيف ثمانين مجلداً كبيراً (؟) ولم يكن له من وقت ليمحّص وينقد ويؤلف على الطراز العلمي الجديد ، وقد سعى جهده في أن تكون تآليفه علمية فلم يوفق كثيراً ، وجهوده في التاريخ تقوم على الجمع والتنقيب، ولم يفتح في التاريخ فتحاً جديداً...

ـ ألف جرجي زيدان ثماني عشرة رواية (**شجرة الدر ـ عبد الرحمن الناصر ـ الأمين والمأمون ـ غادة كربلاء**...) بناها على التاريخ الإسلامي، وحملت عنوان ((**روايات تاريخ الإسلام**))، وهي سلسلة روائية شهيرة انتشرت في جنبات الوطن العربي انتشار السرطان في خلايا الجسد السقيم.. إلى جانب أربع روايات أخرى خارجة عن سلسلة روايات تاريخ الإسلام، وهي:

استبداد المماليك (**تتحدث عن أحوال مصر والشام في أواخر القرن الثامن عشر، وتبيّن عادات الأمراء والمماليك وأخلاقهم ونوع حكومتهم** ..) والمملوك الشارد (**تتناول حوادث مصر وسورية وأحوالهما في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ومن أبطالها محمد علي باشا، وابراهيم باشا، والأمير بشير الشهابي** ..) وأسير المتمهدي (**تبحث في حوادث المهداوية من أول ظهور المهدي في السودان إلى سقوط الخرطوم، وحوادث الثورة العرابية من أول نشأة**

عرابي إلى الاحتلال الإنكليزي ..) وجهاد المحبين **(رواية أدبية غرامية تبسط ما يقاسيه المحبون في سبيل الحب ..)**، هذا وقد صرح جرجي أكثر من مرّة أنه يبغي من رواياته اطلاع العامة وقليلي العلم على الحقائق التاريخية.. وهكذا **((قدمها))** بقالب روائي جذاب رشيق يعتمد السهولة والرقة والأحاديث الغرامية المغرية.. والخيال الذي يتسع حيناً ويضيق حيناً آخر .

ـ وإلى ذلك كان جرجي زيدان **((يزيد))** في رواياته التاريخية شخصيات لا وجود لها (؟) ويبنيها على ((سرّ)) ما ، فإذا لم يجد ذلك السر قام هو باختراعه (؟) للإثارة والتشويق.. إضافة إلى أنه كان يكثر من المفاجآت والموضوعات ويكررها.. ولعل من المفيد في هذا المقام تدوين إشارة جديرة بالتأمل العميق، وقد صرّح بها جرجي نفسه، وهي أنه كان يبدأ بالرواية مع مجلة **((الهلال))** لنشرها فيها فإذا وجد أن الرواية تكاد تنتهي، ولم تزل هناك فسحة في صفحاتها وإعدادها ، فإنه كان يمدّ الرواية والعكس صحيح..؟

ـ ولعل من المفيد ، ها هنا أيضاً، تدوين إشارة أخرى ذكرتها بعض المراجع، وهي جديرة، كذلك، بالتأمل إلى الحد الأقصى وتفيد أن جرجي زيدان لم يقصد أن يكون روائياً (!؟) ، ولكن اتفق له مرة أن ذيل **((هلاله))** برواية عليها صبغة وطنية مصرية هي **((أرمانوسة المصرية))** فزاد رواج الهلال تلك السنة زيادة لمس بها الفائدة، وكان جرجي من الذين يعرفون كيف يغتنمون الفرص، فرأى أن تأليف الروايات يزيد في رواج الهلال وذاق به لذة ووافق ميله التاريخي .. (؟) وذهب **((بعضهم))** إلى أن تلك الحقائق التاريخية التي أراد جرجي زيدان تقريرها لا تغني الأديب، بل هي في خدمة العامة فحسب، فهو يبني رواية من ثلاثمئة صفحة ليقرر حقائق عشرين صفحة إذا وفق.. وفائدة عمله فتح جديد فقط، فضلاً عن التفنن في الإنشاء .

وبعد : لقد عرضنا عبر هذه المقاربة بعض الآراء المتعلقة بشخصية جرجي زيدان ورواياته وكتاباته المختلفة، ووجدناها متنوعة ومتضاربة تثير الجدل والخلاف والاختلاف والتساؤلات ووجدنا منطقاً تهليلياً تبريرياً إلى جانب منطق اتهامي يذهب بأي إيجابية أو حسنة..

وبناءً على كل ما تقدم قلنا : كتابات جرجي زيدان القلقة، ورواياته المُلْتَبِسة تدعو إلى إعادة النظر فيها ، من أجل الوصول إلى الحقيقة ودفع **((اللَّبْسة))**، متسائلين، أين الحقيقة؟ أين الحق، وأين الباطل ؟ أين الصواب، وأين الخطأ ؟ أين النقاد والباحثون والمحققون والمؤرخون ..؟ أين المؤسسات والمجامع العلمية؟ إن الجهود الفردية لا تستطيع أن تفعل الكثير في مثل هذا الميدان الواسع.. وإلى ذلك أين الحمية والغيرة العروبية، وأين الهمّ القومي؟

علامات استفهام وتساؤلات حاولت أن أثيرها في هذه المقاربة لذوي الشأن ولا سيما المؤرخون والمشتغلون بالنقد الروائي والأدبي عموماً، المخلصون لأمتهم والذين في قلوبهم وعقولهم منزلة كبرى للهمّ القومي والحقيقة..

الهوامش:

✤ **ولتر سكوت:** أديب إنكليزي شهير، ولد في مدينة (ادنبره) عام (1771) من أصل اسكتلندي، درس القانون واشتغل بالمحاماة، ولكنه أصيب بشلل أقعده بقية حياته ما كان له أثره في انصرافه إلى الشعر والتأليف القصصي، ومن مؤلفاته الشعرية (مارميون) و(سيدة البحيرة)

بدأ عام (1814) سلسلة من الروايات التاريخية أكسبته شهرة عظيمة ضمّنها مجموعة قصص تاريخية أطلق عليها اسم (ويفر لي) ومن أبرزها : (كلنويرث) و (إيفان هو). ويعدّ سكوت من أكثر كتاب القصة الإنكليز إنتاجاً.. نادى بعدم التقيد بالتاريخ، ولا سيما إذا وقف هذا التاريخ حاجزاً بينه وبين كتابة القصة وإخراجها في إطار فني منفتح، حرّ وبلا قيود أو حدود.. انتقده المؤرخون، وقالوا: إن سكوت يعبث بالتاريخ ويغير حقائقه لأجل قصصه.. توفي في 21 أيلول 1832م

وإلى لقاء..

ثقافة الاختزال...

□ د. نضال الصالح

على نحو يكاد يكون استثناء من هذا الكوكب المترامي الأطراف، تبدو ثقافة الاختزال مكوّناً مركزيّاً من مكوّنات العقل العربيّ.. المولَع، كما يبدو، بتثمير هذه الثقافة وتعزيز حضورها بدلاً من نفيها، أو تأكيد نقيضها، وربّما مساءلتها، لكأنّ ما تحيل عليه، أو تشير إليه، هو الحقيقة المطلقة التي لا يأتيها الباطل من أيّ جانب.

وغالباً ما يجهر ذلك المكوّن بنفسه في حقل الثقافة نفسها التي تترنّح، يوماً بعد آخر، تحت وطأة اختلاطات كثيرة تزداد فتكاً بالحقيقة، وتدرّرها، وتجعل ما يعني الإبداع، من نقد أو إعلام أو حضور في وسائل الاتصال الثقافي المختلفة، نهباً لإرادات فردية، تمكّنت، ولمّا تزل، من إيهام مستقبل (بكسر الباء) المنجَز الثقافي بأنّ ما يتم تصديره إليه عبر ذلك النقد أو الإعلام أو الحضور، أو من هذه كلّها معاً، هو الأكثر بهاء، أو إبداعاً، أو تعبيراً عن الواقع حقّاً في لوحة الفسيفساء الخالبة في تاريخ الإبداع في سورية، أو في راهنه، أو في كليهما بآن.

وليس أدلّ على حضور ذلك المكوّن، أي ثقافة الاختزال، من أنّ خطابنا النقدي، داخل المؤسسة الجامعية وخارجها، لمّا يزل يعيد القول في أسماء وتجارب إبداعية بعينها، ومن أنّ تلك الأسماء والتجارب حازت وحدها، ولمّا تزل تحوز، الصدارة في مختلف وسائل الإعلام الثقافي، المكتوبة والمسموعة والمرئية، ومن أنّها، وحدها أيضاً، لمّا تزل تختصر الطيف الإبداعيّ في سورية، لكأنّها ذلك الطيف كلّه، أو الشاهد الوحيد عليه.

وإذا كان من البدهيّ أن يكون ثمّة أسماء أو تجارب تعني علامات مميزة من سواها من المبدعين والإبداع في أيّ من أجزاء الجغرافية الإبداعية وتاريخها، فإنّه ممّا ليس بدهياً، بل ممّا لا يمكن التسليم به، أنّ تلك الأسماء والتجارب هي وحدها الجديرة بالحفاوة والمتابعة والتقدير، وبأنّه لا يمكن لعجلة الزمن أن تمرّ عليها، كما لا يمكن لتحوّلات العمر، والذاكرة، والقدرة على

الإبداع، أن تنال من موقع الصدارة، الذي كانت بلغته، ربّما على غفلة من الحقيقة أحياناً، وربّما، أحياناً أخرى، بفعل رافعة ايديولوجية، أو إعلامية، أو مهارة في التسويق، أو بفعل شرط تاريخيّ محكوم باعتبارات خارج نصّية، أو نتاج إرادات سابقة على النصّ نفسه.

ولعلّ من أشدّ أشكال وطأة هذه الثقافة على الحقيقة نفي الطاقات الإبداعية الجديدة، أو تهميشها، أو الاكتفاء بإفساح المجال لمن يُحسن منها الاعتكاف في مقام هذه الإقطاعية الثقافية أو تلك، أو الولاء المطلق والأعمى لهذه الإمارة الثقافية أو تلك، الأمر الذي قد يفسر تلك الاختلاطات في أدائنا الثقافي، والتي منها تتابع أسماء بعينها على مختلف منابرنا الثقافية، في المهرجانات، والندوات، والأمسيات، وعبر وسائل الاتصال الثقافي المختلفة أيضاً، كما قد يفسر استئثار حفنة من المشتغلين بالثقافة بصناعة القرار الثقافي، أو تقافز بعض الكتّاب والمثقفين بين غير حقل معرفي، أو جنس أدبيّ، أو مغامرة في الفنّ، كتابة ومشاركة وفصلاً في القول، على الرغم من أنّ معارف الأغلب الأعمّ من أولئك في هذا الحقل، أو الجنس، أو المغامرة، يمكن ألا تتجاوز معارف بدويّ في مكان ناء باللغة الصينية، أو الأوردية، أو السلافية القديمة. ويبدو أنّ خلاص الثقافة من حال، أو حالات، كهذه لم يعد ممكناً من دون إعادة الاعتبار لمعنى الثقافة، وقيمها، ووظائفها.. اعتبار يرغم أولئك الذين لمّا يزالوا يصرّون على أنّ كلاً منهم فريد عصره ويتيمة دهره على الإقرار ببدهية منبثقة من أعمق أعماق التاريخ.. بدهيّة أنّ سورية ولّادة بالإبداع والمبدعين دائماً.

□□